



الموروث الشعبي ودوره في تجذير هويّة الطفل العربي

أ.د. ناجي التّباب - كاتب من تونس

تؤكّد مادة: ط- ف- ل في لسان العرب لابن منظور على معانٍ تجتمع في الإحالة على ما هو ناعم ولين ورخّص، وعلى كل ما هو صغير. والصّبي يُدعى طفلاً حين ينزل من بطن أمّه وذلك إلى أن يحتلم فيمرّ إلى مرحلة البلوغ والنضج. ومرحلة الطفولة ذاتها في حياة الإنسان يمكن أن تُقسّم إلى ثلاث مراحل تبرز تدجّ الطفل من حال النعومة المطلقة والبراءة الخام إلى حال أخرى يبدأ فيها في اكتساب الخبرات واستيعاب أصول التربية والتعلّم من الكبار المحيطين به في البيت والمدرسة والشارع. وهذه المراحل هي:

1. الطفولة المبكرة (من 3 إلى 5 سنوات).
2. الطفولة المتوسطة (من 6 إلى 8 سنوات).
3. الطفولة المتأخرة (من 9 إلى 12 سنة).

ولمّا كان الطفل وما يزال على هذا النحو أرضاً بكرّاً قابلة للتأثر السريع بما يطرأ عليها فإنّ مسألة الهوية، وخاصة في عصرنا الراهن، أصبحت تمثّل أولويّة قصوى، ومسألة لا يُستهان بها، وخاصة بالنسبة إلى الطفل العربي الذي ستُوكّل إليه في المستقبل على المدى المتوسط وال المدى البعيد تمثيل بلاده العربية وخاصة من زاوية الانتماء التي تتحدّد بمقومات الهوية الحضارية والثقافية وما تحمله من خصوصيات.

في الماضي، كانت الظواهر وأحداث الحياة تسير ببطء شديد، وكانت الشعوب رغم ما كان بينها من تواصل واحتكاك ومثاقفة تحتفظ لنفسها بهويات شبه ثابتة ومستقرّة. أمّا اليوم فإنّ «عجلة» التطور الحضاري والتكنولوجي بشكل خاص أصبحت تدور بسرعة جنونية تقطع الأنفاس وتهدّد في كلّ لحظة بهدم الهويّات القومية وقطع دابرها. فالكبار المؤتمنون على مصير الصغار أصبحوا يعيشون في عصر العولمة التي هي قدر تاريخي محتوم، ولكنّ هذه العولمة على ما لها من إيجابيات كشفت عن وجه لها «قبيح»، وعن سلبيات عديدة لعلّ أبرزها السعي الدؤوب إلى التتميط الأحادي للمجتمعات والشروع في طمس معالم الهويّات القومية والوطنية. وفي هذا السياق سنحاول أن نتبيّن ما إذا كان بإمكان الموروث الشعبي العربي أن يشكّل إحدى صمّامات الأمان للحفاظ على الهوية بالنسبة إلى الطفل العربي الذي سيحمل مشعلها في المستقبل، ولا ندري إن كان هذا المشعل سيبقى متوقّداً أم أنّه سيأفل بفعل «رياح الزمن»!

نريد في هذا البحث أن نبرهن ببعض الأمثلة المختارة أنّ الموروث الشعبي هو أساس الهوية ومركز دائرة الانتماء، وأنّه خزّان فيه من كلّ شيء غنّ أو سمين، ومع ذلك يمكن أن نُعيد قراءته لتثمين بعض ما محتوياته وذلك لما فيه من قيم مخصوصة ومعارف وعلم من شأنها أن تعيد تجذير هويّة الطفل العربي بعد أن عرّت أغلب جذورها رياح العولمة التي تزداد يوماً بعد يوم عنفاً وقساوة.

ربّما لا يختلف إثنان في فكرة أن ليس كلّ ما هو موروث شعبي هو إرث مثالي أو نقيّ تماماً. وعليه،

يتعيّن علينا أن نتحاشى في ذات الوقت تقديس ما مضى أو العكس التعالي على الموروث باسم الحداثة التي خدّرت بعض العقول وأبهرتها، وخاصة عندما يفزع مريدوها من كلّ ما هو قديم تليد. وفي المقابل نحن سنفرع إلى بعض مظاهر هذا الموروث الشعبي لاستلهاهم بعض ما يساعد على ترميم هويّة الطفل العربي التي بدأت تتصدّع، ولكنّ بدون أن ننكر أن معظم هذا الموروث قد أصبح أشبه ما يكون بـ«الماكينة» المعطلة التي تحتاج إلى إعادة تشغيل، وبدون أن ننكر أيضاً أن هذا الموروث الذي هو روح الهوية قد تحوّل إلى منتج «مناسباتي» وحتى سياحي يسعى معظم الناس إلى تسويقه لجمع بعض المال! وهو مآل ساذج لا يخلو من الانتهازية والتعامل السطحي مع موضوع من صميم وجود الشعوب قاطبة، وليس فقط الشعوب العربية وهو موضوع الهوية. إنّه بالفعل إشكال حادّ يتجسّد في طرح السؤال: هل الموروث الشعبي بمختلف أشكاله ومضامينه أمر ضروري وإيجابي لتجذير الهوية الوطنيّة والقومية أم أنّه سبب من أسباب التأخّر الحضاري عندما نحصر على التمسك به أو محاولة إحيائه وردّ الروح إليه؟

في قراءة أولى ينظر البعض إلى تلك الموروثات والمأثورات الشعبية نظرة دونية تبخيسية لأنّها حسب تقديرهم علامة من علامات التخلف عندما نصّر على التمسك بها، فتلك القراءة «تنظر إلى الثقافة الشعبية باعتبارها مظهراً لعلل في ثقافة الأمة وفي نسيج الحياة الوطنية أو القومية، وإلى محاولات تصويرها على أنّها قريب للتخلف الحضاري، وأنّها نقيض للمعرفة الرشيدة»¹.

وبالفعل، فإنّ بعض المفكرين منذ أكثر من قرن كانوا وما يزالون يلقون اللوم على التراث فيدّعون أنّه أحد الأسباب الجوهرية التي أبقت البلدان العربية متخلفة، أو على الأقلّ في مستوى دون المستوى الذي بلغته شعوب أخرى! والحلّ عند هؤلاء يكمن في استنساخ مظاهر الحياة الغربية، وخاصة في مستوى زخمها المادي فضلاً عن القيم المترتبة عن ذلك، متناسين في ذات الوقت أنّ ذلك سيؤدّي حتماً إلى طمس الهوية الثقافية نهائياً.

إنّه بدون ريب موقف ينبغي على خطأ منهجي فادح. والوجه في ذلك أنّ التراث والمأثورات الشعبية ليست مجرد رداء يمكن التخلص منه بسهولة في الوقت الذي نريد، فهم تناسوا عمداً أو بحسن نية أنّ تلك المأثورات الشعبية مكوّن رئيس من مكوّنات هويّة الشخصية الحضارية والثقافية. والدليل أنّها ستنبعث وتطفو من حين إلى آخر غصبا عن الجميع في مستوى القول والسلوك ورؤية الكون والعالم حتى وإن عمدنا إلى إخفائها والتنكر لها بدعوى مجارة حال الوقت وما تقتضيه الحياة المتحضرة والعصرية من نقض لغبار الماضي.

صحيح أنّ الكثير من البلدان العربية أصبحت في العقود الأخيرة تهتمّ بالتراث بدعوى إحيائه، ولكنّ ذلك لم يتجاوز ظاهر الخطاب، لأنّ هذا الاهتمام ليس موجّهاً للتراث في حدّ ذاته أو من أجل الحفاظ على الهوية، هكذا بشكل مبدئي مجرد، وإنما من أجل خدمة اقتصاد السياحة وتنمية العائدات المالية. هذا ينطبق مثلاً على بعض بلدان المغرب، وأمّا في الخليج العربي فإنّ اكتشاف النفط أحدث كما هو معلوم نقلة سريعة وهائلة في أنماط العيش، وفي تغيير آليات الإنتاج فضلاً عن الوافدين على المجتمع الخليجي من كلّ حذب وصوب، والنتيجة أنّ ذلك المجتمع اكتسب وجهاً آخر مغايراً. وعليه كيف تستطيع الموروثات الشعبية أن تجد لنفسها مكاناً في هذا الخضمّ وهي التي طالما ارتبطت بالحياة البدوية أو القروية وببساطة العيش عموماً؟

هل صارت تلك الموروثات جزءاً «متحفياً» من الماضي؟ هل أصبحت مادة للعرض الفرجوي فحسب؟ إنّها أسئلة حارقة أصبح يطرحها البعض ممّن أفاقتهم «صحوة الهوية» بفعل زلزال العولمة فانبرى لفيف منهم يحنّ إلى عبق الماضي بما فيه من عفوية وبساطة، ولفيف آخر يقول إنّ الحضارة المادية ليست كلّ شيء في الحياة فأخذ ينّبّه إلى خطورة الاستمرار في إنكار التراث والتعالّي عليه لأنّ ذلك سيؤدّي حتماً إلى إنتاج أجيال قادمة لا هويّة لها، أو أجيال آلية خالية من كلّ حسّ إنساني (Génération

automate). ولا يخفى أنّ هذا الحنين إلى الجذور (La nostalgie)، وأنّ هذه الإرادة المتصاعدة لإحياء الموروثات أو على الأقل الوعي بها تنطلق جميعها من تأثيرات الحسّ القومي والأطفال دائماً في البال لأنهم هم الذين سيصبحون كبار المستقبل. ف«مجتمع بدون تراث هو مجتمع لقيط، يعني يُنظر له بشكّ وبدون احترام بين المجتمعات الإنسانية»².

فالقضية حينئذ هي قضية انتماء لجماعة ما، أي لهويّة معيّنة، والموروثات في ذاتها تحيل على العالم الجماعي في مقابل العالم الفردي، وتنصّ بجميع أشكالها المادية واللامادية على وجود رؤيات خاصّة للكون والوجود. وإذا ذهبنا إلى أبعد من ذلك قلنا إنّ الهويّة يمكن أن تتصرّف إلى هويات جزئية محلية حتّى في مستوى الوطن الواحد إذا كان ممتدّاً جغرافياً، وإذن فهناك ألوان من الهويات يمكن إجمالها فيما يلي:

- هويّة البيئة الحضرية والمدن القديمة التاريخية.
- هويّة البيئة القروية الزراعية.
- هويّة البيئة البدوية الصحراوية.
- هويّة بيئة الواجهة البحرية.

ومعنى هذا أنّ طفل بيئة ما لا يمكن أن يكون بالضرورة ابن بيئة أخرى، فإذا انتقل من واحدة إلى أخرى فإنّه سيجد بعض الصعوبات لا محالة في التأقلم مع مقتضيات الفضاء الاجتماعي الجديد الذي يحلّ به. وهذا ظاهر جليّ فيما يحدث لطفل الريف أو البادية أو القرية عندما ينزح مع أهله إلى فضاء المدينة أو يهاجر معهم إلى بلد آخر أجنبي.

في هذا الإطار سنجمل القول أولاً في بعض الممارسات والمعتقدات والمأثورات القولية الشعبية التي تُسهم في تأصيل هويّة الطفل العربي، وذلك قبل أن نُفصّله في الحديث عن مظاهر أخرى نعتبرها من أبرز الركائز التي تعمل على تشكيل هويّة الطفل العربي بما يتلاءم مع خصوصيات المجتمع الذي ينتمي إليه.

هددة الطفل وتنويم:

في مختلف البلدان العربية نقف في الموروث القولي العامي على كلمات موزونة مغناة تستخدمها الجدات والأمهات بالخصوص للمساعدة على جلب النوم للرضيع أو للطفل في مرحلة مبكرة من حياته، وهي خطابات شفاهية في الأصل تقوم على جمالية الإيقاع من ناحية وجمالية الصورة من ناحية ثانية بما فيها من استعارات غنية بالدلالات والإيحاءات، قد تُساعد على فهم ما يقوم بين مكونات العائلة من علاقات حميمية. فالأم عند التنويم والهددة قد تقول: «ارقد يا وليدي، يا أعز الناس، أمك فضة وبوك نحاس!» أو تقول: «نئي، نئي، جاك النوم أمك قمره وبوك نجوم!»³.

إن أغاني التنويم بكلماتها التي تبدو في الظاهر بسيطة، ويأيقاعها وصورها لها دون شك أثر لا يُستهان به في تكوين شخصية الطفل وضمان توازنه النفسي، إنها «تتميز... بألحانها الرتيبة المتكررة التي تساعد الطفل على الاسترخاء والنوم»⁴. ومن التقاليد ذات المغزى العميق في تونس مثلاً هو منع الطفل من النوم مباشرة بعد بكاء أو حالة تشنج لما ينتج عن ذلك من أضرار قد تمس حالته النفسية وصحته العصبية وحتى البدنية. فالاسترخاء ضروري للطفل لضمان صحته وعافيته، ولهذا السبب نجد أن كلمات الأغاني تعتمد على سجلات لغوية مرققة للقلوب منها السجل اللغوي الديني، أو ما يتعلق بعاطفة الحب والشكوى من الغياب والرجاء في اللقاء فإذا «رُقِصَت» الأم رضيعها أو طفلها الصغير خَصَّتْه بكلمات مفعمة بالمرح والفرح تشعر السامع بالطمأنينة والأمان، ولا ريب أن هذا يدخل في باب الحرص على ضمان التوازن للطفل من جميع النواحي، وهو ما يساهم في تمتين العلاقات العاطفية وحس الانتماء إلى العائلة.

الأحاجي والألغاز

هذا النوع من الموروث القولي يختص بتسميات عديدة في مختلف البلدان العربية، ففي تونس مثلاً يطلق عليها اسم الحَبْو أو الطَّلِيعة أو السَّمَاية، وفي

بلدان الخليج العربي تُعرف ب: المُحاجَّيات والغَطَاوي والخَزُورات. وتعتمد الأحجية عمومًا في مستوى تشكيل بنية خطابها البلاغي على نظام تشفير (Codage) يحتاج إلى آليات لتفكيكه (Décodage). وفضلاً عن ذلك فإنها كانت تُعدُّ شكلاً من أشكال الفُرجة الذهنية القديمة، والوجه في ذلك أن الأحجية تقترح صوراً ذهنية غريبة تروق للسامع حين يُحاول أن يتمثلها في المجال الحسي. والذي كان يحصل هو أن الطفل كان يستفيد من هذا الشكل التعبيري الوجيه الذي يقوم على أسلوب التصوير الطريف والممازحة في أطر عائلية موسعة حين كان المكان فيما مضى رحباً والزمان هو أيضاً رُحْب من زاوية ما هو معيش لا مقيس، أي حين لم تكن هناك وسائل تكنولوجية تلهي وتشغل وتشعر الفرد بضيق الوقت وضيق المكان و«انقراض» الإنسان. وسنقتصر على أحجية مستطرفة تقول: «على راجل مِرْكَائِي (ثري) وأولادو فُلَّاس (مفلسون)، هو يعطي لأولادو، وولادو يعطيو للناس!» (والحل هو إبريق الشاي أو «البراد» كما يُسمَّى في تونس بالنسبة إلى الرجل - الأب الثري، والكؤوس الصغيرة بالنسبة إلى الأولاد). وقد يملأ فضاء السمر الليلي أيضاً ما يُسمَّى بـ«التعجيز»، وهي عبارة عن أقوال مركبة معروفة، حروف كلماتها متقاربة من حيث المخارج، يؤدي تكرارها بسرعة إلى التلعثم والخلط فيضحك الأطفال ويدخلون في حال من المسرة من شأنها أن توطن غري العلاقات الإنسانية بينهم⁵.

إن الغاية واحدة مما سبق، وهي تتمثل في امتحان القدرات الذهنية للطفل وتسليته في أن لما في الأحاجي من صور طريفة مضحكة أحياناً. فالطفل في هذه الحالة يتعلم ويُمْتَحَنُ ويشغل طاقاته الذهنية وهو يضحك. ومن ثم فإن اللغز كان يمثل أحد أبرز الوسائل التربوية التعليمية ضمن الموروث القولي، وعليه كما يقول أحد الباحثين «يمكن الحفاظ على هاته الألغاز التي تمثل الأصالة... حتى تُفيد الجيل القادم، الذي يجب عليه أن يحمل هذا الإرث، يرث أجداده، فبحياته والحفاظ عليه يحيا المجتمع ويموته يموت المجتمع»⁶.

المثل

هو شكل تعبيرى وجيز تصويرى فى معظم الأحيان، يقوم على الاستعارة التمثيلية وهو أحد المكونات الرئيسية للموروث. ولكن يعسر أن نجد طفلاً صغيراً يتمثل بمثل أو حكمة فى كلامه، فإذا حصل ذلك قدر الناس أن عقله أكبر من سنه البيولوجي، والسبب واضح وهو أن المثل يُعتبر من أقوال الكبار الناضجين المحنكين الذين علمتهم تجارب الحياة الكثير من الحقائق مهما كانت طبيعتها. فالطفل يستمع إلى الحكمة والمثل يصدران عن الكبار فيجد فيها ثقلاً فى المعنى ودسامة فى الأفكار يعسر هضمها بسهولة بالقياس إلى سنه، ولكنه مع ذلك يخزنها فى ذاكرته فتبقى ثابتة فيها العقود طويلة قبل أن يلجأ إلى استعمالها عندما يبلغ مرحلة النضج ليفيد بها أطفاله أو أحفاده، وهكذا تستمر الحلقات مترابطة مؤشراً قوياً على استمرار حياة الهوية الثقافية لما للمثل من خلفيات يعسر محوها.

الملابس التقليدية

يَحْسُنُ أن نعتبر هذا النوع «التقليدية» غير مناسب، وعليه ربما يُستحسن أن نستبدل المركب بملابس الهوية، إنَّ بالنسبة إلى الكبار وإنَّ بالنسبة إلى الصغار. وبما أن مقتنيات العصر الحاضر لم تعد من جنس متطلبات الماضي، حيث كانت الملابس مناسبة آنذاك لأنماط العيش السائدة فإنَّ خوفًا يصل أحياناً إلى حدِّ الفزع بدأ يُدخل النفوس من فقدان النهائي لهذا المقوم من مقومات الهوية، ولهذا السبب تكفلت العديد من الجهات الرسمية والهيئات المدنية في معظم البلدان العربية بـ«أرشفة» هذا التراث في متاحف عبر نماذج ممثلة، أو عبر صور فوتوغرافية بعضها يعود إلى بدايات التصوير الفوتوغرافي. وبهذا حصلت النقلة من حالة حاملي التراث، إلى حالة الوساطة في حفظ التراث. وتجلي الفرق بين الهوية في مستوى اللباس كتمارس فعلية والهوية كحالة استحضار أو إعادة تفقُّص للماضي.

يتجلى هذا الأمر في الكثير من البلدان العربية من خلال الاحتفال بما يُسمى «شهر التراث» أو



2

«يوم اللباس التقليدي». وفي مثل هذه المناسبات يتم -على سبيل المثال- إلباس الأطفال نماذج من اللباس التقليدي في أجواء احتفالية. وفي أحسن الأحوال يتم توظيف هذه الملابس في المناسبات كالأعراس وحفلات الختان وبعض الاحتفالات الكبرى ذات الصبغة الفرجوية. ثم وبالعودة إلى الحياة اليومية المألوفة تُعاد تلك الملابس إلى الرفوف باعتبار أنها لم تعد مناسبة للحياة المعاصرة من النواحي العملية⁷.

عادة الاستسقاء:

هذا الطقس الموغل في القدم يرتبط بالمجتمعات الزراعية الرعوية، وهي التي تفرغ من طول جفاف ينذر بالخطر وفناء الخلق من بشروحيوان وشجر. فتلجأ جماعياً كباراً وصغاراً إلى هذا الطقس وتفرغ للسماء متضرعة، وهي التي كانت وفق رؤية الناس القلبية الشعورية للوجود آنذاك أقرب منهم ومن الأرض ممّا هي عليه الآن!

لقد كان الطفل يرى كل ذلك فيدرك ما للماء من أهمية قصوى في الحياة، فيستبشر تلقائياً كما يستبشر الكبار ينزل المطر بعد انحباس طويل، ويجد في الرائحة الخاصة التي تنبعث من الأرض اليابسة الكالحة وهي تستقبل القطرات الأولى من «غيث السماء» ما يضاهي رائحة أرقى العطور، ويتأكد الطفل من تلك القيمة عندما يرى الأمهات والجندات يقمن بإعداد الثريد الساخن احتفالاً بنزول الغيث. هل بإمكان الذاكرة أن تنسى تلك النصيحة الشهيرة الموجهة للبنات على أبواب الزواج وهي تقول وخاصة على لسان الأم «وَلْيَكُنْ أَطِيبَ طَبِيبِكَ الْمَاءُ، وَلِيَكُنْ رِيحُكَ رِيحَ أَرْضِ (شَنْ) غِبِّ مَطَرٍ»⁸.

كان الأطفال يشاركون في تأثيث طقوس الاستسقاء، وهي من الطقوس الموغلة في القدم عند شعوب عديدة، وفي لحظات احتفالية تقرب إلى الأجواء «الكرنفالية» يقوم الجميع بدور الممثلين ويخرجون عن مسار الحياة اليومية الروتينية، ويصير الطفل البريء عنوان بركة فيكون أحق من غيره بعطف السماء التي تحنو على الطفل المهدد بالعطش القاتل كما تحنو على البهاليل وأهل «النَّبات الصافية»، وحتى من يُظنُّ بهم جنون، وهكذا «لم يكن لهذا الطقس أن يُنتج غايته بدون صوت الجنون الذي يرتفع متوسلاً داعياً ليعيد العطف إلى عين السماء الغاضبة في نظرتها إلى الأرض المبتنسة»⁹.

لقد كان الأطفال يُدفعون في مقدمة موكب الاستسقاء لعل السماء ترقُّ لهؤلاء العطاشى الأبرياء، أوهم حسب اعتقاد الكبار الفئة الأنسب والأطهر لإقامة علاقة مباشرة مع الله ومحاورته بكلام خاص، أو يُخاطبون النساء (رمز الخصوبة) فيقولون:

أَمَكْ طَنْقَوِيَا نَسَا طَلِبْتُ رَبِّي عَلَى الشَّتَا

أَمَكْ طَنْقَوِيَا سَخِيْبَهَا طَلِبْتُ رَبِّي لَا يَخِيْبَهَا¹⁰

وفي روايات أخرى تختلف حسب البيئات المحلية:

يَا مَطَرِيَا خَالْتِي صُبَّ عَلَى قُطَايْتِي

قُطَايْتِي مَبْلُوْتَا (مدهونة) بَزِيْتِ الزَيْتُونَا

أو:

أَمَكْ طَنْقَوِيَا نَسَا صُبُّوا عَلَيْهَا شَوِيْبَ مَاءٍ

أو قولهم:

أَمَكْ طَنْقَوِيَا نَجَلْ فِي شَعِيْرَاتِهَا

رَبِّي يَبْلُ خَرْبِصَاتِهَا

ويثبت «الرزقي» منظومة أخرى يغنيها الأطفال في معنى الاستمطار فيقول «ومن الأعيب الصبيان التي يتغنَّون بها على رنات الكفَّ أنهم إذا رَأَوْا الغرائق طائرة في الجَوِّ يتفألون منها بقُرْبِ نزول المطر فيقولون على نعمة واحدة خفيفة:

يَا غُرَاتِقْ لِيَحْرَامَتَيْنِ تُصَبِّ لِمَطَرٍ

يَا غُرَاتِقْ يَا طَيَّارَه بَشَرُونَا بِالْبِشَارَه

رَاهُو الْوَطْنِ يَبْسُتْ أَشْجَارَه

مَا نَقَى حَتَّى شَيْءٍ أُخْضَرَ¹¹

هل كان طقس الاستسقاء مجرد عادة بدوية ريفية بحثة عندما يعز الماء ويجد الناس ضنكا في الحصول على القليل منه إذا شحَّت السماء؟ هل أنه لم يعد لهذا الطقس معنى يُذكر في إطار الحواضر والمدن العصرية حيث تمتدَّ قنوات توزيع المياه وتمتلئ المتاجر بقوارير الماء المعدني أو المصقَّى؟ هل الأمر يتوقف عند هذا الحد، أم أنَّ الاستسقاء برمزيتته حَمَالٌ لرسائل خالدة يتعيَّن على الناشئة الجديدة أن تعيها؟

صحيح أنَّ الاستسقاء أصبح عملاً «فولكلوريا» غير ذي معنى وخاصة لدى الأجيال الجديدة التي لم تعد تدرك ما للماء من قيمة بفعل حالة الرخاء والنماء التي أفسدت بقدرها أصلاحت. فالأطفال اليوم ربما لا يَعُون أنَّ الاستسقاء يتضمَّن رسالة خفية لا مجال للتشكيك في جدية مضمونها تنصُّ على ضرورة المحافظة على الماء الذي سيشكل على المدى المتوسط معضلة كبرى للعديد من الشعوب وخاصة العربية منها بفعل ما يشهده المناخ من تقلبات، فضلا عن قرب نزوب المصادر المائية الحالية ومشاكل التلوُّث وهي من الأمور المصيرية التي أصبحت تتحكم في الوجود الإنساني أصلا.

الحفاظ على «النعمة»

للتوفّي من زمن النعمة!

المراد بـ«النعمة» ههنا الخبز (المصنوع من طحين القمح) والكسرة (المصنوعة من طحين الشعير)، أيام كانت «النعمة» عزيزة المنال، ولهذا السبب لم تتأخر الذاكرة الشعبية الجماعية في الدعوة تصرّحاً أو تلميحاً عن طريق الترميز والخطاب الاستعاري إلى الحفاظ عليها واحترامها، والرسالة موجهة بدرجة أولى للأطفال وهم في طور التنشئة. والشائع في لغة عامة الناس أنّهم وهم يخاطبون الأطفال يعمدون إلى تصغيرها تحبّباً، وإضافتها إلى الله عندما يقولون لهم: تلك «نعيمة ربّي» فلتحافظوا عليها.

الأمر يتعلّق في تبليغ هذه الرسالة باستخدام رمزيات عديدة منها رمزية القمر، «فالقمر... أقمار إذ هو في منزلة أولى مجرّدة جرم سماوي تابع لكوكب الأرض، وفي منزلة ثانية امرأة جميلة من زاوية استعارية (والعديد من النسوة يحملن اسم قمر أو قمرّة)، وفي منزلة ثالثة قمر خرافي يتجسّد على صفحته الفضية وجه زنجية علقها الله من أشفارها لما اقترفت من إثم حين استهانت بقيمة الخبز»¹².

فالظاهرة حينئذ تتعلّق بتمثل خرافي صنعه الكبار لتأديب الصغار وتربيتههم على ضرورة احترام الخبز. فالأمهات والجّدات كنّ إذا ما وجدن قطعة خبز أو كسرة مرميّة على التراب يلتقطنها ويضعنها على الجبين ويّما يقبلنّها، ثمّ يضعنها على مكان عال (حائط مثلاً) ليأكل منها الطير أو سائر الهوام. وفي الكثير من المجتمعات العربية «يحرّض الفلاح على ألا يدوس أيّة قطعة خبز مهما صغرت. وإذا ما وجد الفلاح شيئاً من الخبز قد سقط على الأرض فإنّه يتناولّه بكلّ خشوع واحترام ويقبّله ويضعه على جبينه ثمّ يودّعه جانباً بحيث لا يتعرّض لأن يداس بالأقدام»¹³. كلّ ذلك كان يجري على مرأى من الأطفال وسمّعهم مع التذكير الدائم بمصير تلك الزنجية المعلقة من جفونها على صفحة القمر من زاوية القراءة الميثولوجية الشعبية للكون «فالكون في بعده الميثولوجي يُحدّث الإنسان بأنّه كون حيّ ومتحرك وغنيّ بالمعاني»¹⁴.

إنّ في ذلك رسالة ثمينة للأطفال محصّلها عدم الاغترار بأيّام اليُسْر، لأنّه حسب قانون الحياة قد تعقبها أيّام عُسر لم تكن في الحسبان، فيها تصير قطعة الخبز مطلباً عزيز المنال أثناء المجاعات المهلكة والحروب، وليس الخبز فقط بل أيضاً القليل من الماء. ولكن بتلاشي هذه المكايح التراثية الحمّالة لأنبل الرسائل صار الخبز اليوم بفعل حالة الرخاء في بعض البلدان يدّاس بالأقدام وتمتلئ به المزابل، وصار ذلك القول الشائع «يأكلون الغلّة ويسبّون المِلّة» ينطبق على هذه الحال التي تنزل إلى مرتبة الكفر.

وحثّ في السير الشعبية كالسيرة الهلالية نقف على أقوال ومنظومات جاءت على لسان الجازية الهلالية تدعو إلى تربية الأطفال لأيّام الرّخاء والشّدّة، فما يُنسب للجازية «المُخبّلة في شُغورها» و«المُخبّلة بكلامها» البليغ كثير، بعضه يتّصل بمناهج تربية الأطفال وهي التي تمدح قيم الشّدّة والفحولة حسب منظومة القيم البدوية الأصيلة، ومن ذلك قولها:

لا خير في الطفل إذا نشأ

وكان رقاد كثيرهما يند

إذا ما جاب الشرق والغرب

وقطع بين الثنايا مزاودة

إما يموت يرتاح من العنا

ولا يروح كالصقر يحمي حماينه

ربوا أولادكم للشّدّة والرّخا

يلاقوا في حياتهم كلّ قايده¹⁵

وحثّ في الشعر فإنّ الشاعر الشعبي يأمر بتوخي بعض الشّدّة في تربية النشء ضماناً لسلامة مستقبلهم عندما يقول:

اضرب ولدك بالعصا يزعجك

اضرب ولد الناس ما تلقاه¹⁶

فما تقدّم في هذه المعاني مجرد نبذ ممّا هو مُحزّن في التراث الثقافي الشعبي، قد يقدّر البعض أنّها لا تعدو سوى لحظة من الماضي البعيد، أو أنّها مجرد ذكريات

مصيهرها الانقراض، وعليه كيف يكون السبيل في راهن العصر إلى تجاوز كونها مجرد نصوص يرثها السالف عن الخلف، وذلك بتفعيل ما تتضمنه من قيم حتى تكتسب الهوية المسداة إلى الطفل صفة السيرونة والمرونة فتستطيع تلك الموروثات أن تُرقّد ما هو جديد مستحدث بما هو قديم تليد مع الحرص على التناغم والتكامل بينهما؟

فإذا قدرنا أن الهوية قيمة اعتبارية مرنة، وأنها ليست إطلاقاً «قطعة أثرية» مخزّنة في المتاحف جازلنا ونحن نمزج تلك المعتقدات إلى الأطفال بطرق مستحدثة يملئها حال الوقت أن نعتبر الهوية من الثوابت، ولكن دون أن تعني جموداً وتكاسلاً، وذلك بالحفاظ على سيولتها انسجاماً مع سيولة الزمن الذي يتغيّر بتغيّر نمط حياة الإنسان.

الهوية من خلال الحكاية الشعبية:

الحكاية الشعبية المقترحة على الطفل ظاهراً إمتاعاً وباطناً انتفاعاً. والحكمة إذا قدّمت للطفل بشكل مباشر وصريح فإنّها قد تكون ثقيلة عليه، ولهذا السبب نجدها في الحكايات الشعبية تمرّ بطرق ذكية ويتلطف الكبار في إيصالها حتى يتمكن الطفل من استيعابها. ولقد كان الأطفال يمثلون أحد أبرز مكونات الجمهور بالنسبة إلى سماع الحكايات الشعبية، وذلك قبل أن يتضاءل هذا الحضور بفعل ظهور وسائل ترفيهيّة عديدة وتغيّر نمط الحياة. والسّر في التعلّق بالحكاية عند الأطفال يتّصل بغريزة حبّ الاطلاع والفضول وعشق كلّ ما هو بطولي أو خارق للعادة والمألوف.

ينهض راوي الحكاية الشعبية في صلاته بالأطفال بدورين فهو في آن متكلم وممثل. والطفل يستهويه أن يرى الراوي يوضّح ما هو مبهم ويشخص ما هو خيالي، وذلك عندما يدمج التعبير الجسدي في التعبير اللساني. كل راوٍ له من المهارات ما بها يتميّز عن غيره من الرواة. فهو يستطيع أن يروي «تكاذيب» مستعذبة ولا يستطيع أحد أن يقيّد عليه شيئاً ما دام

الجسر الواصل بينه وبين المستمعين هو المشافهة. يستطيع أن يقول ما يريد أو أن يغالط فلا يحاسب. إنّه يتعامل مع أميين والطفل هو واحد من أولئك. كما أنّه يستطيع أن يسرد الحكاية مُنجمّة فيقسمها إلى حلقات يوزعها على ليالٍ عديدة¹⁷.

وبما أن النهار ضياء يكشف جميع الموجودات ويشتّت حاسّة الإبصار، وبما أنّه فضاء للعمل لا بدّ في النهاية أن يضعف طاقة التركيز الذهني، فإنّ الليل في المقابل يبدو الفضاء الزمني الأنسب للقصص. إنّه مثل الغرفة الكبيرة المظلمة التي تستبطن سحراً خاصاً مشبعاً بالغموض فتتحفز جميع الحواس من سمع وبصر لمتابعة أطوار الحكاية الخرافية، فيشاهد الذهن ما يشبه الشريط السينمائي من خلال نافذة الرواية. وبما أن الطفل جزء من المنظومة الاجتماعية التي ينتمي إليها فإنّه ينتظر دائماً القصص في كنف الظلام والإضاءة الضعيفة. وجديرٌ بالتذكير ذلك التحذير من القصص نهاراً عند معظم الشعوب اتقاءً لمكرهه ما قد يحصل للقصص نهاراً حسب ما تنصّ عليه الكثير من المعتقدات السائدة.

هل كانت الحياة في الماضي روتينيّة «مملة» حتى نفهم لماذا كان الأطفال يستمعون إلى الحكايات بكلّ شغف، ويلحّون على إعادة الاستماع إليها مراراً وتكراراً؟ ألم تكن تلك الحكايات سبيلاً من سبل الانعتاق من أسر الروتين اليومي؟ أليس الطفل في مستهلّ حياته كتلة من الأحلام، وعليه كان يجد في تلك الحكايات بما فيها من عجيب وغريب ما يلبي له تلك الحاجة إلى الحلم بأشياء تبدو مستحيلة التحقيق؟ وحتى بالنسبة إلى عصرنا الراهن أليس ما يُعرض في أشرطة الصور المتحركة نماذج جديدة مستحدثة من الحكايات الخيالية والخرافات العجيبة يحكيها جهاز التلفزيون الذي افتك دور الجدّ أو الجدّة؟

يستمع الأطفال بشكل أو بآخر إلى الكثير من الحكايات الشعبية فيظنّ بعض الناس أنّها محلية وأنها محدّد من محدّدات الهوية، ولكنهم سرعان ما يكتشفون بالبحث والمقارنة أنّها حكايات ذات صيت عالمي، وأنّ أطفالاً آخرين من مختلف أصقاع العالم

قد استمعوا إليها أيضا، وإذن فإن ما يتعلق بثنائية الهوية المحلية القطرية والهوية الكونية مسألة شائكة بالنسبة إلى جنس الحكاية الشعبية. فالباحثون في هذا المجال اكتشفوا أنها تؤخذ ولا تُشتت، ومن ذلك «اهتمام (الأخوين جريم) بالمظاهر العالمية للحكايات الشعبية... وعندئذ ثار السؤال الكبير عن كيفية تفسير هذا التشابه بين تلك الحكايات والذي بلغ بعضها حد التطابق»¹⁸.

إن التراث العالمي من الحكايات الشعبية على قدر كبير من الضخامة، ومن سماته الارتحال المستمر، إنه لا يعترف بالحدود ولا يحتاج إلى تأشيرات عبور، ولا خوف منه على الهوية المحلية أو القطرية لأن معظم مضامين هذا التراث ذات صبغة إنسانية خالصة، وكأنها لم توضع إلا لترقي وتهذب وتعلم الناشئة، فالحكاية الواحدة عندما تفد على مجتمع ما تكتسب تلقائيا صبغ بيئته الثقافية ونظام قيمه فيحدث فيها من التحويلات الجزئية والطفيفة ما لا يؤدي إلى طمس كيانه الجوهرية.

وربما يتبادر إلى أذهان البعض أن الحكاية الشعبية قد ولّى زمانها، وأن التمسك بها يؤدي إلى أن نجد أنفسنا خارج التاريخ، أو كما يُقال عادة «خارج الموضوع والنص»، وهم في ذلك يَحْتَجُونَ بأن المزاج يختلف من جيل إلى آخر، وبأن أطفال اليوم ليسوا أطفال الماضي، وبأن الحديث عن الحيوان والغيلان في الحكايات محض عبث ومضيعة للوقت نظرا إلى تلاشي البيئات الحاضنة لمثل تلك «الخرافات»، وأن الزمن اليوم هو زمن الوحوش الآلية التي تُقَدُّ من الحديد والفولاذ.

فهؤلاء الذين يهتمون بالتمسكين بالحكايات الشعبية بالمحافظة والترقّت وجمود الفكر، ويدعون إلى تطويع المادة الحكائية التراثية وتأهيلها بما يستجيب لأحوال الوقت وإلى الانتقاء وإدخال تغييرات على الحكايات مراعاة للأذواق الجديدة ولما يُسمّى بـ«الأجيال الصاعدة» نسوا شيئا مهما وهو أن تؤخذ الحكاية الشعبية برمتها كما هي على ما فيها من خيال مفرط و«تخريف» في نظر البعض، لأن في ذلك ما يبرر

قيمتها ونجاعتها في تحفيز الطفل على أن يصبح عالما بعد أن كان حالما.

والدليل الذي لا يرقى إليه الشك هو أن معظم ما هو من صميم المستحدث التكنولوجي اليوم مستلهم ومستوحى من روح الحكايات الشعبية. فالطفل محتاج وهو في طور العريكة اللينة إلى شحذ الخيال، وعليه ألم تكن معظم المخترعات اليوم فيما مضى محض خيال فيما يُقال داخل الحكايات؟ ألم يقل «علي بابا» في الحكاية «افتح يا سمسم» فإذا بجدار الكهف ينفتح تبعا لتلك العبارة السحرية فأصبحنا اليوم نقدر بفعل التقدم العلمي أن نفتح جهازا أو أن نغلقه بإصدار كلمات؟. أليس من أشهر محتويات بعض الحكايات الشعبية الحديث عن عوالم أخرى بعيدة وسحرية، وبالتوازي صارت همّة علماء الفضاء اليوم منصرفة إلى اكتشاف المزيد من الكواكب والنجوم والمجرات البعيدة بإرسال الصواريخ والمسابر يريدون معرفة حقيقتها وما تخفيه؟. ألا نرى في بعض الحكايات كيف أن المسافر أو الطائر أو الكائن العجيب يقطع أطول المسافات في لمح البصر فتقبل النفس الحاملة ذلك قبل أن يصير كل ذلك حقيقة ملموسة اليوم بالوسائط العلمية؟. أليست الحكاية الخرافية الشعبية مسبارا لغويا؟ أليس العالم «طفلا كبيرا» كان في ما مضى طفلا يتسلّح بالحلم فأصبح فيما بعد في درب المعرفة يتسلّح بالعلم؟!

ليس الهدف من إسماع الطفل الخرافة هو تبني ما يجيء فيها، وإنما القصد هو أن يتمثل ما تستبطن من قيم أخلاقية ومعرفية ووجدانية خفية أو ظاهرة، شريطة أن يسمو كل ذلك بخياله ويرفده بمزيد من الخصال الإنسانية السامية. ومن الأفضل أن تترك للطفل فرص اكتشاف ما فيها بنفسه وهو يتدرج في مسلك النضج الفكري بمرور الزمن، ولكن إذا سأل واستفسر كان حريّا بالكبار ألا يبخلوا عليه بالإجابة.

وثمة شيء آخر في بعض الحكايات الشعبية ربّما يُثير بعضا من الاحتراز وهو ما يتّصل بثقافة العنف. ففي العديد من نماذجها نجد دما يُسال وحرصا على الانتقام والأخذ بالثأر، ولكنّ البلمسم الشافي الشفيق

الأساليب «البغائية» وإملاء الحقائق على الأطفال والتحفيز الساذج، وفي المقابل فهم يدعون إلى تشجيعهم على الابتكار والجرأة.

ولا يخفي البعض الآخر احترازه من بعض الخرافات والأساطير المروية للأطفال لأنها في تقديرهم قد تقدم لهم تفسيرات مغلوطة لبعض الظواهر التي يمكن تفسيرها علمياً بشكل سليم، وفي هذا السياق يقول أحدهم «إنها مضیعة للوقت ومفسدة للفكر، إن لم نقل جريمة في حق أطفالهم في حاجة إلى من يأخذ بأيديهم ليلجأوا بثبات عَصراً اكتشفت فيه أسرار غريبة في علم الأحياء مثلاً»²⁰.

ويذهب هذا التيار في تقييم الأدب الموجه للطفل إلى أبعد من ذلك فيقترح الابتعاد عن توظيف الجن والغيلان والعفاريت في الحكايات، وتبرير هذا الموقف يعتبر أصحاب هذا التيار أن الأطفال اليوم محتاجون إلى الخيال العلمي لا إلى الخيال الخرافي الضعيف، وقد تناسى هؤلاء أن مثل هذه الرؤية إن هي وجدت طريقاً إلى الإنجاز الفعلي ستؤدي حتماً إلى واد الخيال بمعناه الشامل، وهو الذي يكون الطفل في طفولته المبكرة في أشد الحاجة إليه لما له من دور في شد الانتباه والإمتاع والتسلية، وذلك قبل أن ينتبه لاحقاً للحقائق العلمية والتفاسير الصحيحة التي يوفرها له التعليم والتدريس وهو يترقى في مدارج العرفان والنضج العلمي²¹.

يحيل الطفل على البدء و«البداية» التي تحتفل بالخيال ف«عقلية الطفل مثلها مثل عقلية الإنسان البدائي تسخر من المنطق والعقل»²². هوميال للعواطف، فالحكاية قد تجعل الطفل يحزن أو يفرح أو يشعر بدله أو يبكي أو يضحك. وهذا يحصل حديثاً عند الأطفال المتابعين للصور المتحركة. ولا ضير في أن «يترك للأطفال المستمعين المجال فسيحاً ليذهب بهم الخيال إلى حد تقمص شخصية البطل ولو لبرهة قصيرة»²³ «فأي طفل لا يرغب في تقمص شخصية التاجر البسيط الذي يتروّج بعد تقنيات ومغامرات عدة



فيها بالنسبة إلى متقبل حساس مثل الطفل يبقى كامناً في أن معظم تلك الحكايات تنتهي بالتصالح الخير وتصدع الظلم والهيابة، وهي نهايات تُريح الطفل وتُشعره بالرضى¹⁹.

وثقة مشكل آخر شغل مصدر جدل بين الباحثين في مجال الحكاية الموجهة للطفل يقوم على حقيقة أن ما يقدم له من هذا النوع الأدبي صنفان: صنف محلي موروث وصنف ثان مترجم أو منقول عن لغات وثقافات أخرى، وأن الصنفين معاً يبقيان من صنع الكبار، ومن ثقة فهما يعتبران عن رؤيتهم للحياة، والمترتب عن ذلك أن هؤلاء الكبار يحقلون الأطفال بما يدجون من حكايات هموما هي أكبر منهم لا تكون عادة مناسبة لهم، وعليه فإن البعض يدعو إلى تحاشي

ابنة السلطان؟ ... هنا يبدو أنّ الحكاية الخرافية تؤدي وظيفة تعويضية تخفف من كبت الطفل ... وهو في طور تكوين شخصيته»²⁴.

إنّ الطفل يُولد مرتين: في المرّة الأولى يُولد ببيولوجيا وصياحه وحرارة جسده هما الضامنان لدخوله الرسمي في الحياة. وفي المرّة الثانية يُولد اجتماعيا عندما يستمع إلى المأثورات الشعبية ومنها الحكايات. فالكبار يروون تلك المأثورات الشعبية بأنواعها على مدار ساعات اليوم والصغار يُصغون إليها ويتقبلونها بشكل مباشر أو غير مباشر، فيُسهّم كلّ ذلك في ترسيخ جذور هويتهم وانتمائهم الاجتماعي المخصوص. وهذه الحالة مشروطة بنشأة الطفل في إطار عائلي موسّع ومتربط، فيه الجدّ والجدة والأب والأمّ والعم والعمة والخال والخالة فيأخذ الصغير عن الكبير. وهذا الصغير سيصبح في يوم ما كبيرا يأخذ عنه صغير لاحق، وهكذا لا تنقطع السلسلة ولا تنفطر الحلقات لأنّ المثل العامي يقول «اللي خُضر على بوه سمع ما قال جدو»²⁵.

وفي ألفاظ الحكاية الشعبية وبعض تعابيرها ما يؤكّد أنّها مُشبعة بالأنفاس الدينية الإسلامية. وكأنّها بذلك تذكر الطفل بشكل مباشر أو غير مباشر بأنّه ينتمي إلى دين الإسلام. فتشكلات الخطاب الديني في مقدمة الحكاية وممتنها وخاتمته تتحول إلى ما يشبه التعويذة التلفظية التي تحمي الراوي والحاضرين من كلّ شرّ ومكروه، كما أنّها توحى بالبركة والخصب والرخاء وخاصّة عندما تشارف الحكاية نهايتها. وعليه «فالحكاية الخرافية خطاب شفوي يجمع بين باثٍ ومُتلّق، ويؤسس عند الجماعة المعنوية تفكيراً ذاتياً، ويجسّد منظومة القيم التي تُنظّم علاقات أفرادها بعضهم ببعضهم الآخر، ويعبّر عن مشاعرهم ووجدانهم...»²⁶.

وشأنها شأن بقية أشكال الموروث الشعبي فإنّ الحكاية تمثل بدورها سلطة الأسلاف على الأخلاف فيكون لزاماً على الطفل إلّا أن يدعّن لتلك المشيئة²⁷. وحرّي الراوي أن يحرص على أن يكون كلّ ما في الحكاية متلائماً مع التقاليد السائدة والنظام الاجتماعي العام. وله أيضاً أن يغيّر بعض الشكليات فيها بما يساعد الطفل على تمثيل الأشياء في محيطه القريب فيُسمّى

بعض الشخصيات بأسماء أو بعض الأماكن بتسميات يعرفها الطفل أو يسمع بها. فكل ذلك يساعده على تمثيلها بوضوح في ذهنه.

فالحكاية سبيل من سبل تمتين علاقة الطفل بمؤسسات مجتمعه في تشكيلها الديني والعائلي، إذ هي من أقوى الأسباب التي تمتن صله الرحم من خلال تلك السهرات العائلية الجماعية. وقد ذهب معظم هذا إلى زوال، فنحن أصبحنا «نرى في الحكاية الخرافية شهادة صادقة عن مؤسسات اندثرت اليوم أو في طريقها إلى الاندثار»²⁸.

ولكن إذا حصل تفكك عائلي أو اجتماعي جذري كما هو الحال في بعض المجتمعات العربية فإنّ الأمر سينتهي إلى حالة من الانبثاث تتفاوت درجاته. وهذه الظاهرة أصبحت أمراً واقعاً وخاصّة في الأماكن التي شهدت تحولات اجتماعية جذرية تحت مسمى «التمدّن»، وهو ما أدّى إلى التأثير المباشر والسطحي بالآخر البعيد وتفكك العائلات الكبيرة وتشظيها. وقد وصل الأمر بالنسبة إلى الكثير من الأطفال الذين وُلدوا ببلاد المهجر إلى فقدان الركيزة الأولى للهوية وهي اللغة الأم (العربية)، لغة الأجداد والآباء ففقدوا بفقدانها بقيّة ما يؤثث للهوية من تعابير ومأثورات شعبية وهي الحَمالة لهموم المجتمعات التي فارقتها أبائهم وهم يبحثون بالهجرة عن «لقمة العيش» كما يُقال دائماً.

إنّ أطفال الجيل الثالث من المهاجرين بالخصوص إمّا أنّهم يجهاون العربية تماماً أو أنّهم يستعملون لغة فيها الكثير من الخلط بين اللغات ليس فيها من الهوية إلّا «اللاهوية»، والدليل القاطع هو ما يُكتب اليوم من كلام على صفحات «الأنترنت» في شكل تعاليق أو في شكل إرساليات على الهواتف الجوّالة. وحتى لا نكون من «البكائين على الأطلال» لما في ذلك من تناقض مع التناول العلمي والموضوعي للظواهر، يحسن أن نذكر على سبيل التوصيف بما كان يجري فحسب عندما كان الطفل العربي قبل عقود قليلة من الزمن متصالحاً مع جذوره التراثية والثقافة القومية، وخاصّة في الفترات التي كانت فيها معظم البلدان العربية تعيش على وقع نخوة العروبة ونشوة الاستقلال²⁹. ففي تلك

الهوية من الممارسة اليومية

إلى الممارسة المسرحية

إن الهوية ليست مسألة نظرية، ولا هي مادة تُلقن في المدارس للأطفال. إنما هي ممارسة وحالات نعيشها يوميًا. والذي يحصل اليوم أن الكثير من مقوماتها بدأ يتلاشى نظرًا إلى فقدان الأطر والمنظومات المناسبة. لقد أصبح من يريد أن يجسّد هذه الهوية في الوقت الراهن يجد الكثير من الصعوبات والإكراهات. وربما يكمن المنقذ في الوسائل التكنولوجية الحديثة التي أصبح بإمكانها، وبدقة عالية أن تُحرّن ممارسات الهوية بالصورة والصوت.

كانت الهوية فيما مضى ممارسة يومية، واليوم أصبحت عملاً تمثيليًا أو مسرحيًا. ففي المدارس أو دور الثقافة والمسرح يتم اللجوء إلى تمثيل ما كان يجري في الماضي. ففي تونس مثلاً، وبمناسبة اليوم الوطني للباس التقليدي يتخلّى الأطفال مؤقتاً - أي لبضع ساعات - عن الملابس الحديثة الغربية فيرتدون نماذج مصغرة من ملابس أجدادهم وجدّاتهم مثل «الجبة والكردون والرداء والحرام والفرملة والشملة والكوفية وتريكو فضيلة» ويضعون في سيقانهم «البغلة والبقاب»، وعلى رؤوسهم الشاشية الحمراء، أو يستعملون وسائل إنتاجية تقليدية مثل الرحي الحجرية والمغزل والصوف و«القرداش» و«الطابونة» لإعداد الخبر التقليدي إلخ...

من الناحية المسرحية المشهدة صارت الهوية ممتعة من هذه الزاوية الاحتفالية الفرجوية، بل صار بالإمكان تخزين كم هائل من التسجيلات النادرة للتقاليد والنصوص المروية أو المغناة، ولكن هل يمكن لكل ذلك أن يضيّاهي متعة عيش حالة الهوية والتلبس بها؟ للإجابة عن هذا السؤال سنكتفي بمثال دقيق يخصّ الأطفال وهي لعبة «العفاريات» (الثعابين الطائرة). فالיום صرنا نرى أطفالاً يطيرون في الجو عفاريات بلاستيكية ملونة من صنع صيني أو آسيوي عموماً يشتريها لهم أبائهم من محلات بيع الألعاب، وهذا لم يكن يحصل أبداً منذ عقود زمنية قليلة، ولا

الفترات كان الطفل العربي يُقبل على المطالعة بنهم شديد، وكانت دور النشر آنذاك استثمارة مُربحة في مجال المعارف بأنواعها، وكانت أئمن جائزة تُوهب للطفل المتفوّق تتمثل في حزمة من الكتب.

ففي تلك الفترات ذات الصبغة الاحتفالية، ونتيجة لما تحقّق من استرجاع الشعوب لاستقلالها كان كلّ شيء يُوحى بتجنّد الأطفال في بيئاتهم المحلية والقُطرية إن في مستوى السلوك اليومي وإن في مستوى استخدام التعابير. واليوم، وبعد أن شهد العالم ما شهد من تحولات متعاقبة وسريعة، هل ما زال العرب يتكلمون بمثل ما كانوا يتكلمون به قبل عقود قليلة؟ إن اللغة بألفاظها وتعابيرها الخاصة تحيا بحياة الناطقين بها، فإذا غيّب الموت جيلاً من الناطقين باللغة على نحو ما غيّب معهم ما كان يدور بينهم من تعابير سيّارة موروثية. والكثير من الأطفال اليوم صاروا يجهلون تلك التعابير والعديد من معاني الألفاظ والسبب يعود إلى العديد من العوامل أبرزها تقلص الحوار العائلي بفعل الانشغال بالوسائل الاتصالية والترفيهية الحديثة التي غيّبت في البيت «الصوت الحي» لتحلّ محله أصوات تنبعث من أجهزة إلكترونية تُصدّر إلى الأطفال لغات ولهجات مختلفة وقيماً من جميع أنحاء العالم.

هذا كله يجرّ إلى طرح الأسئلة التالية: هل أن طفل اليوم هو طفل الأمس؟ وهل أن طفل الأمس كان ساذجا وعفويا وبرئاً؟ وهل أن طفل اليوم فقد براءته وعفويته قبل الأوان بفعل المستحدثات والوسائل الاتصالية الحديثة التي حطمت غرى التواصل التقليدية الإنسانية ذات الصبغة الحميمية؟ وهل يمكن الحديث عن بون شاسع أو شرخ هائل أصبح يفصل بين «طفل الجدات» و«طفل الأترنات»؟ هل أصبح الطفل «أبقا» عندما هرب من حضن الجدّة والجدّ والأب والمعلّم ليرتمي في «أحضان» محلات الأترنات العمومية (Publinet)؟ أي رقابة على هوية الطفل يمكن أن نسلطها أو أن نتحكّم فيها والطفل يُحاور بمفرده وبشكل انزواني جهازاً قد بمقاييس تسمح له بأن يُغرق مستخدمه بمعلومات من كلّ حذب وصوب فتغرق معها هويته وهي تصرخ ولكن فما من مجيب؟³⁰



الطائرات للإسهام في تصميمها وضئعها والطيران بها. وهكذا أثقت النقلة من طفل الهوية الحاملة إلى كبير الهوية العالمة.

حوصلة وتنويع

في هذا الظرف، ومراعاة «الأحوال الوقت» - والعبرة طالما ترددت عند المفكرين منذ أن انشغلوا بمسألة الحداثة والتحديث منذ أكثر من قرن - صار من الضروري التأكيد على أن الحفاظ على الهوية - لم يعد يعني الانغلاق على الذات، لأن المجتمعات التي تحاول الانغلاق على نفسها لا بد أن يكون مصيرها الاندثار وأبسط مؤشر على ذلك أن الذي يتكلم اليوم بلغة واحدة قد يصبح معدودا من الأتيين. والعكس صحيح أيضا، فالشعوب التي تُلقي بنفسها في تيار العولمة الجارف وتتخلى عن مكايح الهوية فإنها قد تصبح أورا بعد عين.

كان للأباء في هذا الموضوع دخل، ولا هم كانوا يدفعون من أجله مالا إرضاء لأطفالهم. فقبل عقود كانت هذه اللعبة حالة يعيشها الطفل بمفرده وهو يلعب بما توفر له بيئته من تراب وحجر وشجر، فيصنع مع غيره من الأطفال «عقاريت» يتنافسون في ضبط أشكالها وأحجامها ومدى قدرتها على الطيران عاليا وبقائها لأطول مدة في السماء وهي طائرة تتحدى الرياح التي تهب في كل مرة من اتجاه.

وأما مكونات هذه العقاريت فهي لا تُشتري ولا تُباع، وأما هي أشياء توفرها البيئة: أوراق تُقَص من الكتب والكراسات التي انتهت الحاجة إليها أو أوراق مجلات وصحف قديمة يهبها «الحقاص» (بائع الفواكه الجافة) لمن يريد. وأما ما يشد حلقاات الورق فهي أشواك (في شكل إبر) التين الشوكي المنتشر في كل مكان (ما يُسمى ظلف الطواي)، وأما الخيط الذي يُربط به العقرت لطير عاليا فهو من الخيوط المستعملة في صنع شباك الصيد (إذا كانت البيئة بحرية)، أو من خيط الجناد (خيوط تستعمله النساء في غزل الصوف) إذا كانت البيئة ريفية قروية.

كانت عقاريت الصغار الورقية منذ عقود قليلة تما لأسماء القرى والأرياف معلما من معالم الهوية. وإن في ذلك لعبرة، فتلك الألعاب حلم يسبق العلم. والدليل أن مصنعي الطائرات اليوم أصبحوا يتنافسون في ابتداء أشكال غريبة ومرعبة لها، وفي اختيار تسميات مخيفة لها، وفي قدرتها على بلوغ أقصى مسافة من العلوف في السماء، وفي بقائها أطول مدة زمنية وهي تحلق في الأجواء. ألم يكن كل هذا هو ما يشغل الصغار وهم يلعبون بالعقاريت فأصبح فيما بعد مشغلا علميا جديا للكبار؟ والطريف في الأمر أن البعض من الأطفال الذين كانوا يطيطرون العقاريت في الماضي أصبحوا اليوم من كبار المهندسين الذين استوعبتهم كبرى شركات صنع

إنَّ تطوُّر البنىات الاجتماعية أمر حتمي لا جدال فيه، وهذا التطوُّر يؤدي عادةً إلى تغيير في أنماط العيش وإلى خلخلة تمسُّ القيم الثقافية، والمشكل المتجدد عبر الأجيال يتمثل في أنَّ الأطفال الذين سيصبحون في مدَّة وجيزة شباباً لابدَّ أن يتطلَّعوا إلى كلِّ ما هو جديد في منظورهم وأن يتوقَّعوا عادةً إلى أن يكون لهم زمانهم الخاص. ولكنَّ هذا الزمان من يوفِّره لهم؟ هل يوفِّره الآخر البعيد الذي صار قريباً أكثر من اللازم، فيكون مقتضى الحال أشبه ما يكون بمن له أولاد فيتركهم على ذمَّة الغير فيربِّونهم بالشكل الذي يريدون، فإذا ما شبَّوا واشتدَّ عودهم وجد الوالد الأصلي أنَّهم أصبحوا غرباء عنه؟ أم أنَّ الحل يكمن - كما يقدر البعض - في إعادة قراءة عناوين الموروث الشعبي بمقاربات واعية تهدف إلى الوقوف على ما فيه من قيم إنسانية ومضامين معرفية مفيدة لتطوُّر العلوم والمعارف الحديثة؟

إنَّ الكثير من الكتابات اليوم لا تتردد بشكل صريح في الدعوة إلى ضرورة تنقية الموروثات من الشوائب، وتهذيبها! فهل معنى ذلك أنَّ الأجيال السابقة تقبلت بالموروث مادَّة مغلوطة أو مسمومة عادت عليها بالوبال؟ إنَّ هذا الموقف يُبرِّر عادةً بالنسبة إلى الطفل بالدعوة إلى اختيار «ما يمكن أن يوطد في نفسه الاعتزاز بانتسابه إلى حضارة عربية إسلامية معتبرة»³¹.

لقد كان ما صرنا اليوم نسمِّيه بـ«الموروث» حاضراً بقوة في الحياة اليومية العملية، لقد كان ممارسة فعلية رغم تغييبه العفوي أو المتعمد فيما هو مدوَّن من النصوص. ومعنى ذلك أنَّ الفكر المتعالي لم يفلح طيلة قرون في طمس أو تهميش كل ما يتصل بالثقافة الشعبية. ولكنَّ الأطفال مع ذلك ورثوا في مستوى التمدرس وفي إطار المؤسسات التعليمية بشكل عام صوراً مشوَّهة وحتى مغلوطة عن الثقافة الشعبية رغم أنَّهم يعيشون بعض فصولها في البيت والشارع. ولهذا السبب برزت بعض الدعوات في إطار الخوف على الهوية تقترح إدخال ما يتصل بالموروث الثقافي الشعبي في مقرَّرات برامج التدريس، والحال أنَّ الحياة

العامة هي المجال الطبيعي الذي تتحرك فيه تلك الموروثات المعبرة في جوانب كثيرة منها عن الهوية.

إنَّ الهوية «المعاصرة» تعني في تقديرنا أن نحافظ الشعوب على ما لديها من مكتسبات تراثية وأن تطلع على ما لدى الآخر في نفس الوقت، وهذا لا يفسد ذلك. والدليل أنَّ الموروث الشعبي يُوحي في الظاهر بالخصوصية المحلية أو القطرية الضيقة وبالانغلاق، ولكن عندما نرصد الظواهر الثقافية ونسبر النصوص ونقارن بين مرويَّات الشعوب على سبيل المثال نجد أنَّها تتقاطع في القيم الإنسانية الجوهرية وما عدا ذلك فأصباغ وألوان لا حصر لها تختصُّ بها ثقافة كلِّ شعب.

ومما يؤكِّد أنَّ الموروثات ثقافة منفتحة لا منغلقة، وأنَّ الهوية طائر يطير بجناحين أحدهما محلي والآخر كوني، وأنَّها لا تقدر أن تتخلَّى عن الأبعاد الإنسانية أنَّ معظم أطفال العالم وخاصة المتعلمين منهم يعرفون حكايات ألف ليلة وليلة، ويعرفون قصة «سندريلا» وغيرها والفضل يعود إلى جهود الرواة أو لاثم جهود النشر لاحقاً.

إنَّ الطفل لا يعرف ذاته ولا «من هو» إلا إذا تعرَّف على الآخر المختلف، وذلك بمساعدة الكبار لأنَّه يحكم محصوله المعرفي المحدود في تلك الفترة قد لا يستطيع بسهولة أن يدرك الفوارق الثقافية. ومن الملاحظ أنَّ أكثر الناس التزاماً بالتقاليد في مختلف المناسبات هم المهاجرون. فهؤلاء هم أكثر فئات المجتمع خوفاً من أن يفقد أبناؤهم هوياتهم. ولهذا السبب نراهم عند عودهم لقضاء إجازاتهم في بلدانهم الأصلية يطلبون من أهاليهم أن يكلموا أبناءهم بلغتهم الأم، أي العربية، وأن يعرفوهم بالتقاليد في مختلف جزئياتها، ومعنى كلِّ ذلك أنَّ الانفتاح على الآخر لا يعني أن تتبَّي تماماً ما لثقافته من مضامين، إلَّا في حالة واحدة وذلك عندما تكون هذه المضامين ذات صبغة إنسانية عامة كونية تهتمُّ جميع أصناف البشر فتكون عامل توحيد لا عامل تفرقة.

إنَّ المجال الذي بحثنا فيه يندرج في إطار ما يُسمَّى بـ«الثقافة الخاصة» أو «ثقافة الهوية»، ولكن بدون

أن نكون قد قصدنا أنها «ثقافة معزولة» أو «ثقافة عزلة». فالموروثات بشقيها المادي واللامادي (القبولي) كانت فيما مضى مستعملة على مدار اليوم في إطار الجمهور الموسع (La masse populaire)، وكانت لصيقة بهموم الناس ونشاطاتهم المختلفة. وعلى ذلك فهي في تقدير علماء الاجتماع صوت جماعي أو رأسمال رمزي (Les biens symboliques)، بمعنى أنها سلع ثقافية بها كانت تدافع المجتمعات عن

كيانها وتحصن نفسها. والسؤال المطروح اليوم هو: هل ما زال بإمكان تلك الموروثات أن تحصن الذات الثقافية للشعوب العربية حتى تضمن حصانة أبنائها ومناعتهم في ظلّ مع ما يشهده العالم اليوم من تحولات وتقلبات متتالية؟ ألسنا في عصر أصبح فيه الأطفال يجدون البعيد قريبا والقريب بعيدا؟ وهي ظاهرة تؤشر لحدوث أمر جليل يتعلّق بهويّاتهم قد لا ندرك حقيقته إلا بعد عقود أخرى.

الهوامش

1. رأي لحسين يحيى، ضمن ندوة الثقافة الشعبية والمناهج التعليمية، بمجلة الثقافة الشعبية (البحرينية)، ع 4، سنة 2009، ص 166.
2. رأي لسوسن كريمي، ضمن مجلة الثقافة الشعبية، ع 4، سنة 2009، ص 174.
3. انظر نماذج وافية منها في كتاب: أغاني النساء في برّ الهمامة، لنعيمة غانمي وأحمد الخصوصي، الأطلسية للنشر، ط 2، تونس 2010.
4. انظر مقال: من أغاني المهد في البحرين لبزّة الباطني، ضمن مجلة الثقافة الشعبية، ع 9، س 2010، ص 153.
5. انظر مزيدا من التفاصيل حول الأحاجي والألغاز في كتابنا: من قضايا الموروث القبولي، طبع دار نهى للنشر، صفاقس (تونس) 2013.
6. مقال: الألغاز الشعبية كجنس من الثقافة الشعبية لعزیز عريايوي، ضمن مجلة الثقافة الشعبية، ع 19، س 2012، ص 58.
7. انظر للاستئناس بهذا الموضوع في مقال: الملابس التقليدية للمواليد في مكة المكرمة لليل عبد الغفار فدا، ضمن مجلة: الثقافة الشعبية، ع 21، س 2013، ص ص 146 - 169.
8. انظر مزيدا من التفاصيل فيما يخص الأمثال الفصيحة في كتابنا: وظيفة الأمثال والحكم في النثر الفني القديم، نشر كلية الآداب بالقيروان ودار سحر للنشر، تونس 2004.
9. محمد حيّان السّمان: خطاب الجنون في الثقافة العربية، لندن، ط 1، 1993، ص 137.
10. محمد الصادق الرزقي: الأغاني التونسية، دار سحر للنشر، تونس (د.ت.) ص 294.
11. المرجع السابق، ص ص 291-292.
12. ناجي التّباب: مقال أشكال الموروثات في القصص التونسي، ضمن مجلة رحاب المعرفة، ع 53، 2006، ص 32.
13. حسن الباش ومحمد توفيق السهيلي: المعتقدات الشعبية في التراث العربي، دار الجليل، دمشق (د.ت.) ص 348.
14. جان صدقة: رموز وطقوس، طبع رياض الرئيس للكتب والنشر، لندن (د.ت.) انظر الصفحات: 11-140-197. وانظر مزيدا من التفاصيل فيما يتعلّق برمزية القمر في كتاب: المعتقدات الشعبية في التراث العربي لحسن الباش ومحمد توفيق السهيلي، ص ص: 31-28. وانظر أيضا في كتاب أساطير عابرة للحضارات لمحمد حسن عبد الله، دار قباء، القاهرة 2000، ص 60.
- وقد روى لي أحد البحّارة وهو المعروف بصلابته وشدة بأسه أنّه لم يتأثّر قطّ في حياته كما تأثّر مرّة في عرض البحر الأبيض المتوسط بمشهد قارب يغصّ بالمهاجرين خلسة «الحرقاة» (رجال ونساء وأطفال ورضع) استغاثوا بمركبه وكانوا في حال بين الموت والحياة فرمى لهم بكلّ ما لديه من خبز وماء فتلقفته الأيدي في مشهد لم ير له طيلة حياته نظيرا في القسوة والعبيثية.
15. المرزوقي: سيره بني هلال، ص ص 93 - 94.
16. انظر مختارات من شعر العربي النجار، الدار



أدباء من مصر نجيب محفوظ، يوسف ادريس، توفيق الحكيم احسان عبدالقدوس

الأدب الشعبي في مصر:

دراساته ومؤسساته في الفترة (1952 - 2011)

أ.د. خالد أبو الليل، كاتب من مصر

لم يكن تأسيس أول كرسي للأدب الشعبي في الجامعات المصرية والعربية في بدايات النصف الثاني من القرن العشرين، وتحديدًا عام 1955، محض مصادفة، وإنما كان امتدادًا لجهود علمية بدأت على استحياء مع أواخر القرن التاسع عشر، وامتدت مع النصف الأول من القرن العشرين، وكان الجهد الأكبر منها آتيا من خارج الجامعة. قسم من هذه الدراسات ألقى الضوء على المأثورات الشعبية المختلفة، بالتسجيل والتوثيق والتدوين والعرض لبعضها، والقسم الآخر جاء من خلال تلك الدعوة التي تزايدت - منذ ثلاثينيات القرن العشرين - مع مجموعة من المثقفين والمفكرين المصريين، ممن راحوا يبرزون دور الأدب الشعبي، وبأنه يحتوي على بلاغة وفصاحة وبيان وصور وأخيلة تستحق الوقوف عندها. ولقد رأى أصحاب هذا الرأي أن الأدب لا ينحصر في الأدب الخاص، بل يضم - كذلك - الأدب الشعبي. وساعد على ترسيخ أقدام هذا الاتجاه المناادي بقيمة الأدب الشعبي، وفنيته، والدعوة إلى أهمية دراسته، أنه علم غربي. والغرب - كما هو معروف - نموذج احتنازه كثير من مثقفينا. كذلك كان لثورة 23 يوليو عام 1952 الأثر الأكبر في الاهتمام بما هو شعبي،

والاهتمام بالفئات المطحونة والمهمشة في المجتمع؛ ومن ثم الاهتمام بأدائها. ولقد تزامن هذا التحول - في الاحتفاء بالشعب؛ ومن ثم بأدب الشعب - مع الكثير من الظروف المماثلة التي عايشتها الشعوب العربية، فصارت القومية العربية هدفا منشودا لكل العرب. فقد «ألحق المجتمع العربي بالعصر الحديث قسرا عن طريق الاستعمار. وقامت حركة التحرر العربي لتواجه الاحتلال. وإذا كانت حقبة ما بعد الحرب العالمية الثانية ستشهد حصول العديد من الأقطار العربية على استقلالها السياسية، فإن تنامي النزوع القومي والتحرري سيدفع العديد من المثقفين العرب إلى البحث في مقومات الذات العربية وعناصر وحدتها، وتاريخها الحضاري، وذلك بغية تحصين الذات ضد الآخر (الغرب). ومن أولى المهمات التي سيضطلعون بها في هذا النطاق هي التصدي للفكر الغربي ممثلا في أعمال بعض المستشرقين الذين كانوا يكيدون للإنسان العربي وتاريخه وحضارته، من خلال انتقاصهم من عطاءات العرب قديما وحديثا. وفيما يتعلق بالإبداع الفني يهتمون العربي بأنه لم يبدع ملحمة، وأن له عقلية تجريدية وما شاكل من التهم»¹. ولقد انعكس كل هذا - على نحو ما أشرنا - إلى بروز دور الشعب؛ ومن ثم بروز دور إبداعات هذه الشعوب، التي تعبر فيها عن نفسها وعن آمالها وآلامها وتطلعاتها. الأمر الذي كان له «أثره الكبير في بروز مقولة الشعب محملة بشحنات تحريرية وسياسية. ذلك لأنه لم يبق ينظر إلى العامة على أنهم أعراب ورعاع، فمع التحولات السياسية صار للشعب مضمون جديد في التحليل السياسي برز مع ظهور الأحزاب السياسية والإصلاحات السياسية»². وما نريد أن نخلص إليه هو أنه «تضافرت عوامل عدة أدت إلى هذا التحول لعل أبرزها النزوع القومي التحرري لمواجهة الاستعمار الغربي مما أدى إلى قيام عدد كبير من المثقفين العرب بالبحث عن مقومات الذات العربية وعناصر وحدتها وتاريخها الحضاري؛ وذلك بغية تحقيق الذات ضد الآخر والغرب»³. ولكن حديثنا عن هذا التحول لا يمكن أن نجعلنا نتغافل الدور الكبير الذي أسهمت فيه فترة ما قبل عام 1952. ولكي يتضح الإسهام لهذه الفترة، فإننا سنلقي بالضوء على أهم الدراسات العربية

المبكرة التي ساهمت في الترسخ لأهمية دراسة الأدب الشعبي، داخل الجامعات المصرية وخارجها.

فمن الدراسات العربية الرائدة في مجال دراسة الأدب الشعبي واللهجات العربية المختلفة في أواخر القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر، دراسات إلياس بقطر السيوطي (1784 - 1821)، التي اهتمت بدراسة العامية، والتي منها «معجم العامية في مصر والشام والمغرب»، ودراسات طنوس الشدياق، والتي منها: «معجم اللغات العامية». وكذلك الجهود التي بذلها الشيخ محمد عياد الطنطاوي في القرن الماضي والمتوفي عام 1861، وجاءت دراساته متضمنة نماذج من الأشعار والحكايات الشعبية. ومنها كذلك كتب خليل اليازجي (1856 - 1889)، والتي منها: «الصحيح بين العامي والفصيح»، وكتب الدكتور فيليب حتى (1886 - 1978)، والتي منها: «اللغات العامية بين لبنان وسورية. وفي سياق الاهتمام بالعامية المصرية، نجد معجم التحفة الوفائية في أواخر القرن التاسع عشر.

ومن المؤلفات المهمة التي نشرها مصريون بلغة أجنبية كتاب «بقايا مصر القديمة في الفولكلور المصري الحديث» / 1929، والمنشور في باريس. ولقد شهدت فترة الثلاثينيات من القرن العشرين، خاصة بعد توقيع اتفاقية / 1936، ازدهارا ملحوظا في تأليف عدد من الكتب والمقالات ذات الصلة بالأدب الشعبي وموضوعاته، أو بأحد أقسام علم المأثورات الشعبية المختلفة، ولعل السبب وراء ذلك هو محاولة الدفاع عن الهوية الثقافية المصرية، ومن هذه الدراسات:

د. زكي مبارك: «اللغة والدين والتقاليد في حياة الاستقلال» / 1936، الذي قام بنشره عيسى الحلبي بالقاهرة.

عباس عمار في رسالته للماجستير بعنوان «بعض نواحي الجغرافيا البشرية لشبه جزيرة سيناء» / 1936.

حسين مظلوم رياض، مصطفى محمد الصباحي، تاريخ أدب الشعب، نشأته، تطورات، أعلامه،

الناشر: محمد خلف، القاهرة، مطبعة السعادة،
يناير 1936.

عباس محمود العقاد: جحا الضاحك المضحك.

ومن الدراسات العلمية الرائدة كتاب محمد عبد
المعيد خان «الأساطير العربية قبل الإسلام»،
الصادر عام 1936.

عائشة عبد الرحمن: «قضية الفلاح / 1938».

السيدة فائقة حسين راغب: «حدائق الأمثال
العامية» / 1939. وقد جمعت في جزئه الأول
قراءة ستة عشر ألف مثل، ولكن المؤلف لم
تقصد من كتابها غاية علمية. فقد جعلت
من جمع الأمثال وسيلة للتسرية عن نفسها
والتخفف من الحزن الذي أصابها بعد وفاة
ابنها، كما اتخذته طريقاً للتصدق ببعض مالها
على ناقلي تلك الأمثال من الفقراء وأهل
الحاجة الذين يأتونها بما يلتقطونه من أفواه
العامية؛ ومن ثم ففي المجموعة خلط - عن غير
قصد أو معرفة - وفيها حذف للألفاظ النابية،
كأنما ذوق المؤلف هو رقيب على ما ينبغي أن
يتداوله ضاربو الأمثال وما ينبغي ألا يتداولوه⁴.

عبد الرحمن البرقوقي: «دولة النساء» / 1945،
والكتاب منشور بالقاهرة، ويقع في (668 صفحة)،
وهو عبارة عن معجم ثقافي اجتماعي لغوي
عن المرأة، ويمثل تياراً من الكتابات الاجتماعية
الشعبية التي ظهرت على امتداد النصف الأول من
القرن العشرين⁵.

محمد فهمي عبد اللطيف: «أبوزيد الهلالي» /
1946.

محمد لطفي جمعة في أربعينيات القرن العشرين،
في كتابه «مباحث في علم الفولكلور».

د. فؤاد حسنين علي: «قصصنا الشعبي / 1947»،
(وهو عبارة عن مقالات نشرها المؤلف في «مجلة
الثقافة»، ثم جمعها وأذاعها في ذلك الكتاب،
وطبع في القاهرة عام 1947، ثم أعيدت طباعته في

الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الدراسات
الشعبية بتسعينيات القرن العشرين).

دراسة د. سهير القلماوي «ألف ليلة وليلة»
فقد أجازتها الجامعة المصرية عام 1943 لدرجة
الدكتوراه من قسم اللغة العربية وآدابها، بكلية
الآداب، جامعة فؤاد الأول (القاهرة حالياً)، ونشرت
بالقاهرة عام 1944.

صدر في عام 1949 كتابان لأحمد تيمور باشا عن
لجنة النشر للمؤلفات التيمورية بالقاهرة، أولهما
«الأمثال العامية»، وفيه يعقد المؤلف مقارنة بين
بعض الأمثال العامية المصرية ونظائرها في أدب
الفصحى، وثانيهما كتاب «الكنايات العامية» وهو
«محاولة لرصد التراكم البلاغية العامية، وإن كان
المؤلف قد وقع هنا في الخطأ الشائع: إذ قاس بلاغة
العامية بنفس مقاييس بلاغة الفصحى»⁶. هذا إلى
جانب «معجم تيمور الكبير في الألفاظ العامية»،
الذي يقع في ستة أجزاء، وكتابه عن «خيال الظل».

دراسة د. عبد الحميد يونس عن سيرة الظاهر
بيبرس / 1946، التي نال بها درجة الماجستير من
قسم اللغة العربية وآدابها، بكلية الآداب، جامعة
فؤاد الأول (القاهرة حالياً).

وكذلك دراسته عن: الهلالية في التاريخ والأدب
الشعبي / 1950، التي نال بها درجة الدكتوراه عن
الجامعة نفسها.

د. أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير
المصرية، الصادر في طبعته الأولى عن لجنة التأليف
والترجمة والنشر، 1953.

أ. أحمد رشدي صالح بكتاييه المهمين: «الأدب
الشعبي / 1954»، و«فنون الأدب الشعبي، جزءان
عام 1956».

في أواخر الخمسينيات يصدر الشاعر حيرم
الغمراوي، كتابه «أدب الشعب / 1958»، والكتاب
به دعوة مهمة إلى ضرورة الالتفات إلى آداب الناس
العاديين، في أغانيهم، وأمثالهم الشعبية وأزجالهم

ومربعاتهم الشعرية، مثل مربعات ابن عروس، والقكاهات والنوادر الشعبية المصرية، بالإضافة إلى استعراض العديد من النماذج الشعبية⁷.

هذا إلى جانب دراسات أ. زكريا الحجاوي (1915 - 1975) وجهوده الإذاعية والصحفية للتوعية بأهمية الأدب الشعبي، والتي منها كتابه «حكاية اليهود» و«موسوعة التراث الشعبي». بالإضافة إلى كتابة عدد من المقالات في الفن الشعبي بصحف المصري والرسالة الجديدة، وقام بتأليف عدد من الأعمال الإبداعية والمسرحية المستلهمة من الأدب الشعبي مثل «أيوب المصري»، و«سعد اليتيم»، و«أدهم الشرقاوي». وكذلك له عدد من البرامج الإذاعية حول التراث الشعبي، والتي ساهمت في تقديم عدد من الفنانين الشعبيين إلى الجمهور المصري والعربي.

- كذلك دراسات أ. فاروق خورشيد، التي ساهمت على نحو كبير - في زيادة الوعي بأهمية الأدب الشعبي ودراسته، سواء من حيث استلهامه لبعض السير والقصص الشعبي، وإعادة تقديمها بشكل روائي، كما في كتاباته مثل «سيرة علي الزبيق»، أو في دراساته المتعددة عن السير الشعبية العربية، أو عوالم الأدب الشعبي المتنوعة.

مما سبق يتضح لنا الدور الكبير الذي قامت به جامعة القاهرة - عبر تاريخها - في الاهتمام بدراسة هذا الفرع المعرفي، بتخصيص درجاتها العلمية له، على نحو ما تمت الإشارة إلى سهير القلماوي في دراستها للدكتوراه عن «الليالي / 1943»، وعبد الحميد يونس في رسالته عامي 1946، و 1950. وقد أنشئ أول كرسي للأدب الشعبي في كلية الآداب، جامعة القاهرة، بل في الجامعات العربية على الإطلاق / 1955، وقد شغله عبد الحميد يونس. بعدئذ بدأ يتوالى «اهتمام أقطار عربية أخرى كالعراق والكويت والسودان بهذا المجال المعرفي، فأفردت لدراسة الأدب الشعبي تخصصات في كليات الآداب بها⁸. وفي مصر بدأت تتوالى الدراسات والدارسون للأدب الشعبي، سواء داخل الجامعات

المصرية، أو خارجها، بل بدأت المؤسسات الثقافية تنشي لجائنا أو مجلات لنشر نصوص الأدب الشعبي، أو أحدث الدراسات الشعبية، أو التخطيط للاهتمام بالثقافة الشعبية. فعلى مستوى المؤسسات الثقافية، يخصص المجلس الأعلى للفنون والآداب بوزارة الثقافة والإرشاد القومي عام 1957 لجنة للفنون الشعبية، ضمن لجان المجلس، كما تم تخصيص مجلة للفنون الشعبية، صدر العدد الأول منها في يناير عام 1965، عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، والتي كانت تحمل - آنذاك - اسم «المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر». ولقد دفع هذا الاهتمام من قبل الدولة المصرية بالفنون الشعبية صحيفة الجمهورية إلى تخصيص أحد حوارات صفحة الأدب الصادرة يوم الأحد الموافق الثامن من سبتمبر عام 1957؛ للتوقف عند الإجابة على «لماذا نهتم بالفنون الشعبية؟». وقد تم إجراء الحوار مع كل من: أحمد رشدي صالح، وأحمد حمروش، وزكريا الحجاوي؛ حيث ربطوا هذا الاهتمام بثورة يوليو عام 1952، وأنه اهتمام طبيعي يتمشى وأهداف الثورة⁹.

وعلى المستوى الأكاديمي، فقد تمثلت بدايات دراسة الأدب الشعبي في الاهتمام بالأدب الشعبي المدون، ألف ليلة وليلة وكنيلة ودمنة والسير الشعبية العربية المدونة، لكنها سرعان ما تحولت إلى الاهتمام بالنصوص الشفاهية. وقد تمت هذه النقلة - على نحو أكاديمي - على يد أحمد مرسي، برسالته: للماجستير «الأغنية الشعبية في منطقة البرلس / 1966»، والدكتوراه «المأثورات الأدبية الشعبية في إقليم الفيوم / 1969». وما إن وصل إلى بداية عقد الثمانينيات حتى نجد أنفسنا إزاء ثلاثة تيارات في دراسة الأدب الشعبي عامة، والمصري خاصة. أولها: ذلك التيار الذي يهتم بدراسة النصوص الشعبية المدونة، أو أمهات كتب التراث العربي؛ لدراستها أو استخراج المادة الفولكلورية منها. وقد مثل هذا التيار الرعيل الأول من دارسي الأدب الشعبي وبعض تلامذتهم من الجيل الثاني، محمد عبد المعيد خان وعبد الحميد يونس، وسهير

الشعبية شهدت ثمة تراجعاً أو ضموراً شعبياً - من خلال أداؤها شعبياً - خلال هذه الحقبة. والسير الشعبية - على وجه الخصوص - أكثر هذه الأنواع التي لاقت مثل هذا الضمور، إلى الدرجة التي تم اختزال فيها السير الشعبية العربية التي كان عددها يجاوز العشر، إلى سيرة شعبية واحدة هي السيرة الهلالية. فكل السير الشعبية، التي من قبيل سيرة عنترة أو الظاهر بيبرس أو الأميرة ذات الهمة أو حمزة البهلوان وغيرها باتت في طي السير المكتوبة بعد أن فقدت وظائفها الاجتماعية؛ ومن ثم لم تعد تروى شفاهياً. والسيرة العربية الوحيدة التي لا تزال تروى - حتى لحظتنا هذه - هي السيرة الهلالية؛ لأنها السيرة التي تمكنت من تطوير وسائلها وطوّعت نفسها لتنشغل بقضايا الجماعة الشعبية الراهنة، بخلاف السير الأخرى التي توقفت في حديثها عند الماضي بقيمه وأفكاره، التي لم تتجاوزها.

إن عقد السبعينيات والثمانينيات شهدا تحولاً مهماً، من حيث تزايد الاهتمام بدراسة الأدب الشعبي المصري، سواء على مستوى الجامعات المصرية، أو المؤسسات الثقافية الحكومية، أو على مستوى اهتمام أفراد غير أكاديميين، أي على نحو فردي. فقد بدأت تزول بعض الأسباب التي كانت تعوق دراسة الأدب الشعبي المصري، سواء من التيارات المحافظة أو اليسارية أو القومية أو الوطنية أو الشعبية، التي من قبيل: أن الأدب الشعبي أدب مكتوب باللغة العامية، وفي هذا خطريهد لغة القرآن الكريم؛ ومن ثم ففي دراسته خطورة على الإسلام نفسه، هكذا كان مبرر المحافظين الإسلاميين. وبأن الأدب الشعبي أدب رجعي، وفي دراسته ما يرسخ للتخلف والعودة إلى الوراء، هكذا كان مبرر رفض دراسة الأدب الشعبي من قبل اليساريين ورواد النهضة. في حين ارتأى فيه دعاة الوطنية أنه صنعة الاستعمار؛ بهدف استعمار الشرق، ولا أدل على ذلك - من وجهة نظرهم - من أن باكورة الاهتمام بدراسة الأدب الشعبي العربي عامة تمت على أيدي المستشرقين، ممن ينتمون إلى الدول الاستعمارية الكبرى، التي احتلت المجتمعات العربية، مثل فرنسا وبريطانيا. كما رأى القوميون أن المهتمين بدراسة الأدب الشعبي هم دعاة فرقة وانقسام،

القلمايوي وعبد العزيز الأهواني ومحمد فهمي عبد اللطيف وفؤاد حسنين علي، وزكريا الحجاوي، وفاروق خورشيد، ومحمود ذهني، ونبيلة إبراهيم، وشوقي عبد الحكيم، ومحمد رجب النجار، وصالح الراوي، وخطري عراي أبو ليفة. ثانيها: تيار انشغل بدراسة الأدب الشعبي الحي / الشفاهي، دون إهمال النصوص الشعبية المدونة. وقد راد هذا التيار أحمد علي مرسي منذ ستينيات القرن العشرين، وتلامذته، وبعض دارسي الفولكلور المصري من غير الأكاديميين، مثل أحمد رشدي صالح وأحمد شمس الدين الحجاجي وفوزي العنتيل وصفوت كمال وعبد الحميد حواس وصالح الراوي وإبراهيم عبد الحافظ ومصطفى جاد ومحمد حسين هلال ومحمد حسن عبد الحافظ وهشام عبد العزيز ومسعود شومان وأحمد بهي الدين وأحمد توفيق ومحمد أمين عبد الصمد وخالد أبو الليل. وثالثها: تيار من الباحثين المصريين اهتم بترجمة بعض النصوص الشعبية أو الدراسات الغربية، مثل الملاحم والأساطير اليونانية والإغريقية، أو تقديم دراسات عنها، على نحو ما ترجم طه حسين لأسطورة الملك أوديب، أو دراسات لويس عوض عن الملاحم الغربية، أو ترجمة عبد الحميد يونس لكتاب «البنجاتنتر» أو ترجمات نبيلة إبراهيم المهمة لدراسات «الفولكلور في العهد القديم»، و«الماضي المشترك بين العرب والغرب»، و«الحكاية الخرافية»، وكذا عبد المعطي شعراوي فيما قدمه عن الأساطير الإغريقية، وأحمد مرسي «المأثورات الشفاهية» وأحمد عتمان في ترجمته للإلياذة وغيرها من النصوص الملحمية اليونانية.

ومما تنبغي الإشارة إليه، أن هذا الفصل بين التيارات الثلاثة فصل تعسفي بغرض الدراسة والتصنيف فحسب؛ ذلك لأننا قد نجد بعضاً ممن ينتمون إلى أحد هذه التيارات - الأول أو الثاني تحديداً - يكتب ما يمكن تصنيفه في التيار الآخر. فالتصنيف هنا قائم على التيار الأكثر بروزاً عند كل منهم.

ونحن بصدد الحديث عن الأدب الشعبي في هذه الفترة، فلا بد من الإشارة إلى أن بعض الأنواع الأدبية



نبيلة إبراهيم

الميداني في أحد مؤلفاتها «الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق»، وعلى نحو ما يتبدى - أيضاً - في توجيهها لطلابها في مرحلتي الماجستير والدكتوراه لدراسة هذا المجال. وكذلك في تقديمها دراسة عن القصص الشعبي الشفاهي عنوانها: «قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية». كما أنها اهتمت - في هذا الكتاب وفي غيره - بتطبيق أحدث المناهج الغربية في دراستها للأدب الشعبي المصري والعربي، بل حاولت أن تفيد من مناهج دراسات الرواية وتقد الرواية والقصة القصيرة في دراسة القصص الشعبي الشفاهي. وقد سعت - في كتابها «أشكال التعبير في الأدب الشعبي» - إلى تأصيل الأنواع الأدبية الشعبية، مثل الحكاية الشعبية والحكاية الخرافية والمثل والنكتة والسير الشعبية.

إن من يتأمل دراسات نبيلة إبراهيم في الأدب الشعبي، ويدقق النظر فيها، يمكنه أن يصنفها على

وليس وادعاة وحدة عريضة، فالأدب الشعبي - من وجهة نظرهم - أدب إقليمي. هذا إلى جانب الدعاوى التي ترى في جامعي الأدب الشعبي مخبرين لأمن الدولة السابق، أو جواسيس وعملاء لإحدى الدول الغربية. أقول زالت - إلى حد كبير، وإن لم تزل على نحو كامل - بعض هذه الأسباب، الأمر الذي ترتب عليه زيادة الاهتمام بدراسة الأدب الشعبي المصري، وزيادة الوعي به وقيّمته.

ومع الثمانينيات نجد أنفسنا نسير في فلك التيارات الثلاثة السابقة التي سبقت الإشارة إليها. أقصد تيار دراسة الأدب الشعبي المدون، وتيار دراسة الأدب الشعبي الشفاهي، وتيار الترجمة. هذا بالرغم من تزايد الاهتمام بالتيار الثاني الذي قاده أحمد مرسي، وهو التيار الذي أصبح في المقدمة. هذا إلى جانب وجود جوانب جديدة لدراسة الأدب الشعبي من زوايا علاقته بالمجالات المعرفية الأخرى.

غير أن قولنا بما شهدته التيار الثاني، القائم على الاهتمام بدراسة الأدب الشعبي الحي، وجمعه وتوثيقه وأرشفته، من ازدهار لا يعني تراجع التيار الأول كلية. فنبيلة إبراهيم تلتغل - على نحو أكبر - بترجمة بعض الكتب الأجنبية المهمة في مجال الأدب الشعبي، وكان من بين ترجماتها: «الفولكلور في العهد القديم» لجيمس فريزر، و«الحكاية الخرافية»، و«الماضي المشترك بين العرب والغرب». بدأت نبيلة إبراهيم دراسات الأكاديمية مع «روميات المتنبي: حلقة من الصلات الأدبية بين العرب والروم / 1954» في الماجستير، وهو الأمر الذي فتح أمامها المجال - بعد ذلك - لدراسة الأدب الشعبي عامة، والتنبه إلى أهمية الدراسة المقارنة في الأدب الشعبي، فراحت تدرس «سيرة الأميرة ذات الهمة: دراسة مقارنة / 1962» في الدكتوراه، ثم تعددت دراساتنا وتنوعت موضوعاتها - فيما بعد - في دراسة الأدب الشعبي، تأليفًا وترجمة. وكما هو واضح، فإنها اهتمت بدراسة الأدب الشعبي المدون، على نحو ما تؤكد ذلك مؤلفاتها. غير أن هذا لا ينفي اهتمامها بالأدب الشفاهي، ودعوتها إلى جمعه وتوثيقه وتوثيقا علميا. وقد انعكس هذا الاهتمام - بالجانب الشفاهي - في تقديمها دراسة عن العمل

عدة مستويات، منها:



1. على مستوى دراسة الأدب الشعبي المدون والشفاهي، على نحو ما أشرت.

2. على مستوى دراسة الأدب الشعبي العربي والغربي. وهو ما يتبدى في دراساتنا عن الأدب الشعبي العربي، وكذلك في دراساتنا للأدب الشعبي في الغرب، على نحو ما يتضح في دراساتنا التاريخية لل فولكلور في كل من فنلندا وألمانيا وأمريكا، وفي تقييمها للمناهج الغربية، مثل مدرسة التحليل النفسي عند كل من فرويد ويونج، والمدرسة الأنثروبولوجية التطورية عند السيرجيمس فريزر. كما يتضح ذلك أيضا في ترجماتها في هذا المجال؛ إذ لم تكتف بمجرد الترجمة، وإنما قدمت هذه الترجمات بدراسات مهمة عن الكتاب المترجم ومؤلفه ومنهجه، ومحتوى الكتاب وتقييمه، وهو ما يتضح في ترجمات «الفولكلور في العهد القديم»، و«الماضي المشترك بين العرب والغرب»، و«الحكاية الخرافية».

3. أما المستوى الثالث من التصنيف فيقوم على أساس الموضوعات والقضايا التي تطرقت إليها نبيلة إبراهيم في دراساتنا الشعبية. وهو مستوى يتحرك في خمسة محاور هي: الدراسات التطبيقية، الدراسات الشعبية الموضوعية والفنية، الدراسات التاريخية، الدراسات المقارنة، الدراسات المترجمة.

كما نجد باحثا مهما ظهر نجمه في النصف الثاني من عقد السبعينيات، وسرعان ما أقل نجمه في النصف الأول من العقد الأول من هذا القرن، إنه محمد رجب النجار، الذي أكسب التيار الأول (الذي اهتم بدراسة المدون) اهتماما وحضورا لافتا. فقد اطلق النجار في دراساته التي بدأها بـ«البطل في الملاحم الشعبية العربية: قضايا وملاحم الفنية»، ووثاها بـ«جحا العربي وفلسفته»، من مشروع مهم يوازي مشروع أصحاب التيار الثاني، خلاصته تتمثل في ضرورة جمع أدبنا الشعبي العربي من أمهات الكتب التراثية ودراسته. وقد تحقق مشروعه في كتبه «الشطار والعيارين / 1981»، «من فنون الأدب

الشعبي، جزءان / 2001»، والتراث القصصي في الأدب العربي / 1995»، وفي تحقيقه لأهم الكتب التي كانت مادة خصبة للأدب الشعبي العربي، مثل تحقيق كتاب «فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء / 2003» لابن عرب شاه، وتحقيقه لسيرة «علي الزبيق المصري / 1998». وفي هذا الإطار نجد دراسات لعدد من الدارسين، مثل دراسة صلاح الراوي عن «الفولكلور في كتاب حياة الحيوان الكبرى للذهيري». ودراسة خطري عرابي أبو ليفة عن «سيرة سيف بن ذي يزن».

وفي مجال الاهتمام بتيار دراسة الأدب الشفاهي ينشغل أحمد مرسي بتأسيس مدرسة عربية في الجمع الميداني للنصوص الشعبية، وأرشفة هذه المواد الفولكلورية، وتوثيقها توثيقا علميا. لذلك اهتم بتأصيل دراسة المأثورات الشعبية المصرية والعربية في كتابه «مقدمة في الفولكلور / 1995». ورغم انشغاله في القسم الأول من هذا الكتاب بالتأصيل النظري لعلم الفولكلور عالميا وعربيا، فإنه انشغل في القسم الثاني بالتوقف عند آليات العمل الميداني، وجمع المادة المجموعة وتصنيفها وأرشفتها. ويتبدى هذا الاهتمام بالأدب الشعبي الحي في كتبه «عن مأثوراتنا الشعبية / 1998»، «الأغنية الشعبية: مدخل إلى دراستها»، و«كل يبكي على حاله»، و«الخرافة في حياتنا». كما أنه انشغل - أيضا - وإن لم يكن على الدرجة نفسها - بدراسة المدون، على نحو

إنشاء المعهد المصري لدراسات البحر المتوسط بمديره (1991)، إنشاء المعهد المصري للدراسات الأثيروأمركية بمديره (1991)، إعداد مشروع جمع وتوثيق روايات السيرة الهلالية ضمن مشروع اليونسكو للحفاظ على روائع التراث الشفاهي وغير المادي للإنسانية، ومشروع توثيق تنمية فن التلي ضمن مشروع المرأة حافظة التراث بالتعاون بين المجلس القومي للمرأة والجمعية المصرية للمأثورات الشعبية (2005)، إنشاء الأرشيف القومي للمأثورات الشعبية (2006)¹⁰.

ولقد عضد من دعوة أحمد مرسى في الاهتمام بدراسة الأدب الشعبي الحي وجود مجموعة من تلامذته، الذين دفعهم دفعا، أو اهتموا من تلقاء أنفسهم، بالاهتمام بهذا الاتجاه في دراسة الأدب الشعبي. من بين هؤلاء التلامذة نجد محمد حسين هلال، سواء في دراسته عن الحكاية الشعبية في منطقة العياط أو الموال القصصي. وفي دراسة وصفية عطية حسن عن الأغنية الشعبية البدوية في الفيوم، ومحمد حسن عبد الحافظ عن «روايات السيرة الهلالية في أسيوط»، أو «السيرة الهلالية في سوهاج»، وخالد أبو الليل في دراستيه «الحكاية الشعبية في محافظة الفيوم / 2003»، و«السيرة الهلالية في قنا / 2008» وأيمن عبد العظيم في دراسته عن «الشعر البدوي في الفيوم»، ودعاء مصطفى كامل «الفوازين: دراسة ميدانية في الأدب الشعبي / 2008»، وأحمد بهي الدين في «السيرة الهلالية كفر الشيخ».

هذا إلى جانب بعض رسائل الماجستير والدكتوراه التي قدمت تحت إشرافه عن بعض قضايا الأدب الشعبي وصلتها بالأدب الرسمي، مثل دراسة أشرف فوزي عن «أدب الأطفال في قصص عبد التواب يوسف»، ودراسة سيد ضيف الله عن «آليات السرد بين الشفاهية والكتابية: دراسة في السيرة الهلالية ورواية مراعي القتل».

وحدثنا عن هذه الحقبة التاريخية المهمة في تاريخ دراسات الأدب الشعبي العربي يفرض علينا ضرورة التوقف عند مجموعة من أبناء هذا الجيل، منهم: أحمد شمس الدين الحجاجي. فلقد أفاد الحجاجي - ذو



أحمد مرسى

ما يظهر في دراسته عن «الف ليلة وليلة والهوية / 1994». وقد اجتمع الاهتمامان بالمدون والشفاهي معا في كتابه «الأدب الشعبي وثقافة المجتمع / 1999». هذا إلى جانب اهتمامه بتقديم الجديد من مناهج ونظريات حديثة ومجالات فولكلورية جديدة إلى العالم العربي، وهو ما يتبدى في ترجمة كتاب يان فالسينا «المأثورات الشفاهية / 1999»، وفي المقدمة المستفيضة للكتاب، التي كانت بمثابة بداية اهتمام بعلم التاريخ الشفاهي في العالم العربي.

غير أن الدور الأكبر لأحمد مرسى الذي قمعه لخدمة مجال المأثورات الشعبية العربية عامة، والمصرية خاصة، تمثل خارج نطاق الجامعة. أعني مشاركاته العامة التي ساهمت في زيادة الوعي العام بقيمة المأثورات الشعبية وأهميتها، وبأنها مجال يستحق الاهتمام من قبل الدولة، ويستحق الدراسة. تمثل هذا فيما اضطلع به من أعمال إنشائية ثقافية وعلمية متصلة بخدمة دراسات المأثورات الشعبية وأبحاثها، منها: المشاركة في مشروع إعادة تنظيم أجهزة الثقافة في المجتمع المصري الذي نهض به مركز بحوث التنمية والتخطيط التكنولوجي - جامعة القاهرة (1980 - 1981)، إنشاء المعهد العالي للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون - مصر 1981 وهو المعهد الوحيد من نوعه في العالم العربي، وكان أول عميد له (1981 - 1987)،



النشأة الصعيدية - من تراثه الذي تربي عليه، ومن تخصصه في علم المسرح؛ إذ وظف هذين العاملين في الاهتمام بدراسة السيرة الشعبية. فالحجاجي يتجه في عام 1976 لدراسة الأدب الشعبي، بمحاولته جمع «حكايات الأشباح والأرواح» من مدينة الأقصر، ثم اتجأه في عام 1978 إلى جمع الروايات الشفاهية للسيرة الهلالية من محافظتي قنا وأسوان.

إن أحمد شمس الدين الحجاجي واحد من أبناء الرعيل الثاني من دارسي الأدب الشعبي في العالم العربي. ولقد بدأت هذه العلاقة عام 1967 عندما شرع في جمع حكايات الأشباح والأرواح من مدينة الأقصر (مسقط رأسه). وسرعان ما يعاود البحث في القصة الشعبية (جمعاً ودراسة)، بعد حصوله في عام 1978 على منحة من مركز الدراسات الأمريكي بالقاهرة؛ لجمع القصة الشعبية من محافظة قنا. كل ذلك كان بمثابة بداية مهمة وتحول في مسار الحجاجي العلمي، من الانغماس الكلي في تخصصه الأصلي «المسرح»؛ ليدخل إلى عالم الأدب الشعبي (جمعاً ودراسة)؛ ليصبح واحداً من أهم أعلامه في العالم العربي.

كذلك، فقد اتجه الحجاجي إلى الكتابة في الشعر العربي، قديمه وحديثه، من خلال دراسة العلاقة بين هذا الشعر والأساطير، وذلك وفق منهج علمي رصين. فراح يدرس الأسطورة في الشعر العربي القديم، فكتب عن «الأسطورة والشعر العربي: المكونات الأولى / 1984»، و«تسلاخ الشعر من الأسطورة / 1991». هذا في الوقت الذي كتب فيه عن أعلام الشعر العربي الحديث، وتحليل شعرهم، فكتب عن صلاح عبد الصبور «الفيض والنضوب والإبحار في ذاكرة الشعر / 1995»، كما درس أيضاً «تراث الصعيد في شعر أمل دنقل». ومن مؤلفاته أيضاً: «مولد البطل في السيرة الشعبية، دار الهلال / 1991»، «النبوءة أو قدر البطل في السيرة الشعبية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية / أغسطس 2001».

وتتضح قيمة محاولة الحجاجي في دراسته للسيرة الشعبية العربية - من خلال كتابه، أو ما كتبه من مقالات في هذا المجال - في زوايا عدة، منها:

- أن الحجاجي التقل بدراساته هذه من مرحلة التعميم في دراسات السير الشعبية، إلى مرحلة التخصص في دراسة هذا المجال. فدراساته اهتمت تارة بدراسة مرحلة معينة من مراحل حياة البطل الشعبي، كالموالد وقدر البطل أو نبوءته، كما اهتمت تارة أخرى بدراسة شخصيات من قبيل الزناتي خليفة تارة ثانية، أو دراسة قضايا السيرة مثل روايتها أو دراستها دراسة مقارنة تارة ثالثة. جاء هذه التخصص في دراسة السيرة بعد أن كانت الدراسات السيرية تنطلق من دراسة السير دراسة تاريخية أو فنية، أو تتناول دراسة شخصية البطل في كل مراحلها.
- أن الحجاجي سعى - من خلال دراسته «مولد البطل» - إلى محاولة صياغة قانون عام للسيرة الشعبية، بدأها مع دراسة مرحلة الميالد، وتعرفه على القوالين والعناصر الخاصة بها.
- أن دراسات الحجاجي في مجال «السيرة الشعبية» اتسمت بجمعها بين المستويين، مستوى النصوص السيرية المدونة، ومستوى النصوص السيرية الشفاهية. وهي سمة يندر تكرارها في غيرها من دراسات السير الشعبية العربية الأخرى، خاصة السابقة على دراسات الحجاجي.



عبد الحميد حواس

- عبد الحميد حواس:

يعد عبد الحميد حواس واحداً من أبرز من عملوا في مجال المآثورات الشعبية المصرية والعربية في الثلاثين سنة الأخيرة، وذلك بما كتبه من دراسات وأترجمات أرتشيرة من نصوص ميدانية قام بجمعها. فلم يقف نشاط حواس وتأثيره على الجانب الميداني، الذي جمع فيه عشرات النماذج للفنون الشعبية، التي تم تسجيلها ضمن مشروع «أطلس المآثورات الشعبية المصرية» الذي تشرف عليه الهيئة العامة لقصور الثقافة، بل تعداها إلى إضافات مختلفة في النقد السينمائي، حيث أضاف جمالية الرؤية النقدية إلى الأفلام المصرية، من خلال التراث ورغد الموسيقى برزقته التراثية

وساهم حواس مع العديد من الباحثين في تقديم دراسات وتحليلات عن التراث، إضافة إلى مشاركته مع آخرين في إعداد مشروعات علمية تخص هذا الجانب. وقد عمل حواس مستشاراً لأبحاث الثقافة الشعبية بمركز البحوث العربية والإفريقية، وأستاذاً بالمعهد العالي للفنون الشعبية، ومديراً لمركز دراسات الفنون الشعبية، رئيساً لوحدة بحوث التراث

ولا يمكن أن تغافل- في هذا السياق دراسات واحد من دارسي الأدب الشعبي المصريين المهمين، وهو إبراهيم أحمد شعاعن. فقد مثلت دراساته الميدانية، خاصة في مجال الأمثال والنوادر الشعبية مجالاً مهماً، وبالدرجة نفسها تأتي ترجماته في هذا المجال. ومن هذه الدراسات ما يأتي: «موسوعة الأمثال الشعبية المصرية، القاهرة، دار المعارف / 1992»، و«موسوعة الأمثال الشعبية المصرية والتعابير السائدة، دار الأفاق العربية، 6 أجزاء، الطبعة الأولى / 2003»، و«بيلوجرافيا التراث الشعبي، قوائم الأدب الشعبي في مكتبي دار الكتب والأزهر حتى 1968، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة الفنون الشعبية، 11 عدداً: (49، 48، 45 / 1995)، (50، 51، 52، 53 / 1996)، (54، 55 / 1997)». ومن مؤلفاته المهمة- أيضاً- «النوادر الشعبية المصرية، جزئان / 2012»، «الشعب المصري في أمثاله الشعبية»، و«الجميل في الأمثال الشعبية / 2000»، و«العادات والتقاليد المصرية (دراسة وترجمة)».

- صفوت كمال:

يمثل صفوت كمال قيمة وقامة مهمة في مجال دراسة الفولكلور العربي، يتبدى دوره هذا في الكم الهائل من المآثورات الشعبية التي قام بجمعها في المراكز والمعاهد المصرية والعربية التي عمل بها، إلى جانب ما قدمه من دراسات عنها مستخدماً أحدث النظريات الغربية في دراساتها تارة، ومعتصداً على ما تلميه عليه طبيعة المادة المجموعة تارة أخرى. ولم تقتصر دراساته على المآثور الشفاهي العربي، وإنما - وإلى جانب ذلك - تمثل تركيزه كذلك في دراسة المآثور الشعبي المدون، فقدم في سبيل ذلك عدداً من الدراسات المهمة. وله عدد من الدراسات المهمة منها: «مدخل إلى الفولكلور الكويتي / 1986»، و«المآثورات الشعبية: علم وفن / 2000»، هذا إلى جانب الكثير من مقالاته التي تمثل قيمة مهمة لأنها تناولت حتى مجالات علم الفولكلور.

الشعبي وغيرها من المناصب. كما تولى حواس عربيا مسؤولية تأسيس مركز الفولكلور في السودان، وعالميا عمل مستشار اليونسكو لتأسيس مقر خاص بالثقافة الشعبية في تونس، كما تولى مسؤولية تحرير مجلة المأثورات الشعبية في الإمارات العربية، والتدريس في جامعة الرياض في سياق برنامج ميداني لجمع التراث الشعبي.

ومن مؤلفاته: «أوراق في الثقافة الشعبية / 2005»، الذي يتضمن مجموعة من المقالات والدراسات التي تدور حول المرأة والأغاني الشعبية النسوية، وتكوين ألف ليلة وليلة، والحكومة في الثقافة الشعبية، والتيار المعاصر في الاستفادة بالموسيقى الفولكلورية، والسينما المصرية والثقافة الشعبية، ومدارس رواية السيرة الهلالية في مصر، ودمية شم النسيم، والسمات التركيبية لأغنية العمل الفلاحي، وخصائص النادرة الفكاهية في نوادر جحا. وله عدد من الترجمات، يأتي على رأسها ترجمته لكتاب «الفولكلور: قضايا وتاريخه / 2000» لمؤلفه يوري سوكونوف، وذلك بالتعاون مع حلمي شعراوي.

علم الفولكلور ومحاولات إذابة الفواصل مع علمي الاجتماع والأنثروبولوجيا

لقد أفادت الحركة الفولكلورية المصرية والعربية من ذلك التلاقح بين علم الفولكلور والعلوم الاجتماعية الأخرى البيئية، مثل علم الاجتماع وعلم الأنثروبولوجيا. فقد صب ذلك الربط بين علمي الاجتماع والفولكلور في صالح الدراسات الفولكلورية. وكان من أوائل من قام بذلك الربط السوسيوفولكلوري محمد محمود الجوهري. فالجوهري كان أول مصري يحصل على درجة الدكتوراه عام 1966 في علم الفولكلور من معهد جامعي غربي متخصص في هذا العلم من جامعة بون بألمانيا. وبعد عودته لمصر أسهم بنفسه، ومن خلال التعاون مع زملائه وتلاميذه في محاولة دفع الحركة العلمية للفولكلور المصري، مع التشديد على صفة «العلمية»، لأن ذلك الاتجاه كان ينطوي - بطبيعة الحال - على

الابتعاد عن الميكروفونات وشاشات التلفزيون، فمجال العمل الإعلامي الجماهيري في الفولكلور كان وما يزال مفتوحا على مصراعيه لمن ينحو منحى التبسيط أو المتاجرة أحيانا.

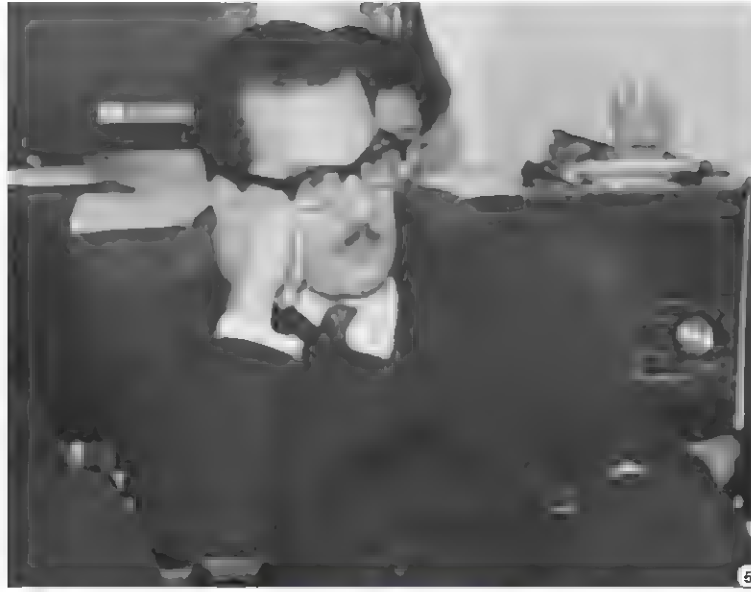
بدأ الجوهري بنشر كتاب موسوعي عن علم الفولكلور، صدر منه مجلدان في ألقى صفحة في مطلع الثمانينيات من القرن العشرين. كما عمل مع زملاء له في وضع ونشر دليل الدراسة العلمية للتراث الشعبي المصري، وأصدر منه حتى الآن ستة مجلدات، صدرت الطبعة الأولى لأولها في عام 1969 م، ويتوالى - بعد ذلك - صدور المجلدات الأخرى لتصل إلى عدد عشرة أدلة.

والمفروض في حركة علمية لدراسة الفولكلور المصري، أن تسترشد بالنظريات الحديثة لعلم الفولكلور، وقد ترجم محمد الجوهري مع زميله حسن الشامي أحدث كتاب صدر عنها «نظريات الفولكلور المعاصرة» لريتشارد دورسون، بحيث صدرت الطبعتان العربية والإنجليزية في أمريكا ومصر في وقت واحد. وتنهل بعد ذلك مثل هذه الحركة من المناهج والمفاهيم. كما ترجم «قاموس مصطلحات الأنثولوجيا والفولكلور» لإيكة هولتكرانس. ثم بدأ - بعدئذ - محاولات إنشاء أطلس مصري للفولكلور، على غرار الأطلس القومية للفولكلور في ألمانيا والنمسا وسويسرا وروسيا وفرنسا... إلخ وكذلك بالتعاون والتنسيق مع أطلس الفولكلور الدولي. لهذا بدأ محمد الجوهري وفريق ضخم من الباحثين العمل في إنشاء أطلس مصري للفولكلور منذ بداية السبعينيات. وقد أسفرت هذه الجهود عن صدور قرار بإنشاء أطلس الفولكلور المصري التابع للهيئة العامة لقصور الثقافة عام 1992.

وفي خط مواز كان الجوهري يتابع العمل في الأعمال الموسوعية التي تقدم العلم لكل من الجمهور المتخصص والجمهور العام، ومجموعات التراث، والأعمال الببليوجرافية (العامة منها والمشروحة)، والتي منها:

مصادر الفولكلور العربي: قائمة ببليوجرافية» في: التراث الشعبي (بغداد)، س 5، ع 8 (1974).

«التراث الشعبي في عالم متغير.. دراسات وبحوث



محمد محمود الجوهري

وقد واصل محمد حافظ دياب الإفادة من ذلك التداخل بين العلوم الثلاثة، ومحاولة إذابة الفواصل بينها. وقد انعكس ذلك في كتابه المهم «إبداعية الأداء في السيرة الشعبية / 1996»، الصادر في جزئين عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، وفي عدد من الدراسات التي غطت الموضوع نفسه. والدراسة مهمة من زوايا عدة، سواء فيما أثارته من قضايا تخص السيرة الهلالية بوصفها نوعاً أدبياً شعبياً، أو قضايا تتعلق بمضمون السيرة، وكذلك على المستوى المنهجي الرصين، الذي بُنيت عليه الدراسة، في ربطها بين منهجيات العلوم الاجتماعية الثلاثة.

وكذلك، تأتي- في السياق ذاته- دراسة سعيد المصري كتاب «إعادة إنتاج التراث الشعبي: كيف يتشبّه الفقراء بالحياة في ظل النُدرة / 2011»، الصادرة عن المجلس الأعلى للثقافة. ركزت الدراسة على عمليات إعادة إنتاج التراث الشعبي في حياة الفقراء، باعتبارهم يشكّلون جماعات تقع في أدنى السلم الطبقي، حيث إن الإمكانات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية لأبناء هذه الطبقة، لا تتيح لهم سوى فرص قليلة ومحدودة للتواصل مع الثقافة الحديثة والتغيرات العالمية. وقد حاولت الدراسة الكشف عن حدود إلى أي

في إعادة إنتاج التراث الشعبي»، الصادر عن مركز الدراسات الاجتماعية، بكلية الآداب، جامعة القاهرة.

- الفولكلور العربي، دراسات وبحوث، مجلدان، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 2001.

- الإنتاج الفكري العربي في علم الفولكلور: قائمة بيلوجرافية، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 2001.

- موسوعة التراث الشعبي العربي، سبعة مجلدات، الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2012.

- ومن الدراسات المهمة له في مجال المأثورات الشعبية: «الفولكلور المصري»: عرض وتحليل / 1960»، و«السحر الرسمي والسحر الشعبي / 1970»، و«الجن في المعتقد الشعبي المصري / 1971»، و«الفولكلور ودراسات علم الاجتماع الريفي / 1971»، و«التراث الشعبي بين الفولكلور وعلم الاجتماع / 1972»، و«حكايات البيت والأطفال، الأخوان جريم / 1972»، و«أطلس الفولكلور المصري / 1973»، و«الإبداع والتراث الشعبي، وجهة نظر علم الفولكلور / 1991»¹¹.

مدى يعد الفقراء قادرين على إعادة الإنتاج والتداول الثقافي بالرغم من تدني أحوالهم وندرة إمكاناتهم. فمما أكدته الدراسة الميدانية هو شدة ارتباط الفقراء بالتراث الشعبي؛ إذ يعد بمثابة رأس مالهم الحقيقي في ظل حرمانهم من الوصول إلى الموارد والأصول. وقد حددت الدراسة المراحل التي تمر بها عملية إعادة إنتاج الموروث الشعبي لدى الطبقات الفقيرة في أربع عمليات، هي: تواتر التراث، واستعادة التراث، واستعارة التراث، وإبداع التراث¹².

الأدب الشعبي ودراسته دراسة نقدية

بعد أن ترسخت دراسة الأدب الشعبي بشقيه (المدون والشفاهي) داخل الجامعات المصرية، نلاحظ ظهور توجه جديد يقوم على دراسة الأدب الشعبي في ضوء أحدث النظريات النقدية. وقد مثل هذا الاتجاه نبيلة إبراهيم ومحمد رجب النجار ببعض دراساتها التي سبقت الإشارة إليها. وقد شمل هذا التوجه - أيضا - دراسة العلاقة بين الأدب الشعبي وبعض الأنواع الأدبية الفردية، أو موقف النقد والمفكرين العرب من دراسة الأدب الشعبي. فقد انشغل فاروق خورشيد في أكثر من دراسة له بالتركيز على دراسة العلاقة بين الأنواع الأدبية الفردية، خاصة الرواية، وبعض الفنون الشعبية مثل السيرة الشعبية. وهو ما يدور حولها كتاباه: «في الرواية العربية: عصر التجميع / 1982»، و«الموروث الشعبي / 1992»، الصادران عن دار الشروق. وتأتي - في السياق نفسه - دراسة محمد رجب النجار وعنوانها: «توفيق الحكيم والأدب الشعبي / أنماط من التناص الفولكلوري / 2001» الصادرة عن دار عين.

وقد كانت القضية المحورية الأساسية التي انطلق منها أحمد شمس الدين الحجاجي - في عدد من دراساته - هي محاولة التأصيل للأنواع الأدبية العربية الشعبية أو ذات الأصول الشعبية. تمثل ذلك في مجال المسرح، بتأصيله للمسرح العربي، من خلال الاعتماد على الجذور الشعبية العربية، التي مثلتها فنون،

مثل: خيال الظل، القراقوزة، صندوق الدنيا... إلخ. ومثلها في تأصيله للرواية العربية؛ حيث يرى أن الرواية العربية إنما نبتت اعتمادا على حاجة اجتماعية ملحة، دفعت كتابنا إلى تأمل تراثنا النثري العربي (الرسمي منه والشعبي)، مثل: المقامات والرسائل والأخبار والقصص الشعبي (القصير منه والطويل).

من هنا كان انشغاله في عدد من أبحاثه، ومشاركاته في المؤتمرات؛ لإثبات وجهة نظره هذه وتدعيمها، فكتب عن العلاقة بين الرواية العربية والسيرة الشعبية، مركزا - بشكل أكبر - على صورة البطل فيهما. لقد مثل ذلك اتجاها عربيا أو قوميا في التأصيل لأنواعنا الأدبية العربية؛ ليقف مدافعا عن ذلك في وجه الاتجاه التغريبي الذي يرجع نشأة كل فنوننا الأدبية الحديثة، التي لم تُعرف قديما مثل المسرح والرواية والقصة القصيرة، إلى التأثير بالغرب. ولم يُغال الحجاجي - في وجهة نظره - إذ مع قوله بوجود تلك العلاقة بين القديم والحديث، والشعبي والرسمي، فإنه لم ينف وجود علاقات تأثير وتأثر بين العربي والغربي، على نحو ساهم في الارتقاء ببضاعتنا الأدبية لتكون على مستوى عالمي.

كما تجلت دراسة تلك العلاقة بين الأدب الشعبي والرواية العربية في كتابات سيد البحراوي، وقد خصص لها دراسة بالعنوان نفسه «الرواية العربية والأدب الشعبي». ولقد كانت قضيتته المحورية في بحثه الدائب والدائم حول بدايات الرواية العربية. وهو ما يعلنه صراحة - في مطلع دراسته المهمة - قائلا: «يعود اهتمامي بالعلاقة بين الأدب الشعبي والأدب العربي الحديث المكتوب، وخاصة الرواية، إلى فترة زمنية طويلة قد تصل إلى ربع قرن من الزمان. فهي مرتبطة بالقضية التي شغلت دراساتي حول نشأة الرواية العربية وتطورها، وإلى أي مدى كانت قادرة، عبر هذه المراحل، على إنجاز محتوى (محتويات) شكل (أشكال) عربية تمثل القيم الجمالية والإنسانية للعرب المحدثين... والمتابع لحركة الأشكال الروائية التي كتبت بالعربية منذ منتصف القرن التاسع عشر وحتى الآن، يستطيع أن يتبين علاقة ثلاثية ممتدة ومتأرجحة يتغلب فيها - في كل مرحلة - أحد الأطراف الثلاثة على الطرفين الآخرين دون أن يغيب هذان

تماماً. ونقصد بهذه الأطراف الأدب الأوربي والأدب العربي المكتوب قديماً ثم الأدب الشعبي¹³. ويخلص إلى أن غياب - أو تغييب - الاعتماد على الموروث الشعبي في بدايات الرواية العربية ترك تأثيراً سلبياً في إمكانية التوصل إلى خصوصية عربية في الرواية العربية.

كما يتبدى ذلك في دراسات المغربي عبد الفتاح كيليطو، التي حاول أن يزيل فيها الحواجز بين الشعبي والرسمي، فراح يدرسهما جنباً إلى جنب، وارتفع بالنصوص الشعبية إلى مصاف الدراسة النقدية في ضوء أحدث النظريات السردية الحديثة. وهو ما يتضح في دراسته للمقامات في كتابه: «المقامات: السرد والأنساق الثقافية / 2001»¹⁴، ودراسته «الحكاية والتأويل: دراسات في السرد العربي / 1988»، الذي يقوم - فيه - بدراسة أسرار البلاغة للرجائي إلى جوار حكاية الصياد والعفريت في الليالي العربية، إلى جوار حكايات كليلة ودمنة، إلى جوار دراسة ابن خلدون، إلى جوار حكاية «أبو سهل والجمال» من كتاب التشوف لابن الزيات. وهو يهدف من وراء كل هذا التنوع النصي من إلغاء الحواجز بين الشعبي والرسمي¹⁵.

وهو الأمر الأكثر وضوحاً وجلاءً في دراسات المغربي سعيد يقطين، الذي قام بدراسة الأنواع الأدبية السردية في التراث العربي في ضوء النظريات السردية الحديثة، وعلى وجه الخصوص دراساته عن السير الشعبية، والأخبار والمقامات، وهو ما يتضح في دراساته: «قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية»¹⁶، و«ذخيرة العجائب العربية: سيف بن ذي يزن»¹⁷، و«الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي»¹⁸. وتتجلى هذه الأهمية من قبل يقطين بأن يهدي كتابه الأخير إلى شعراء السيرة الهلالية الشفاهيين، وتحديداً جابر أبو حسين وعلي جرامون.

«إلى الراوي الشعبي، العبقرى المجهول

إلى: جابر أبو حسين، وعلي جرمون، صوتين سرديين

يجسدان عبقرية الراوي العربي»¹⁹.

وهو إهداء بقدر ما يعكس اعتداداً بهذا الفن الشعبي، أعني السيرة الشعبية، بوصفها نوعاً أدبياً،

يستحق روايته، وتستحق نصوصه وضعها موضع الاهتمام والدرس النقدي والتحليل، فإنه يعكس - في الوقت ذاته - إلغاء الفواصل، وإدبتها بين ما هو شعبي ورسمي، بل إلغاء تمايز ما كان سائداً في تراثنا القديم، واستمر حتى عصرنا الحديث، بين ما اعتُبر «النص واللائق».

لقد جاء اعتماد يقطين على السير الشعبية بوصفها منطلقاً ومرتكزاً أساسياً لربط التراث السردى العربي القديم بالأنواع الأدبية الحديثة، وهو ما يؤكد به قوله: «ولما كان تشكيل التصور المتكامل لتحليل السرد مقترناً بالبحث في مختلف ما يتكون منه، ارتأيت الانطلاق من المتن السردى العربي القديم. إنه من الغنى، والتنوع، والتعدد، بالقدر الذي يتيح لنا إمكانية معالجة الموضوع المؤجل بالصورة الملزمة. وقع اختياري على السيرة الشعبية. وكان ذلك للاعتبارات التالية:

1. السيرة الشعبية عمل حكاىي مكتمل ومنتهى، وقدم لنا العرب من خلاله العديد من النصوص.
2. هذا العمل الحكائىي يمتاز بالطول الذي يتيح له إمكانية استيعاب العديد من الأجناس، والأنواع، والأنماط.
3. إن له خصوصية يتميز بها عن غيره من الأنواع السردية العربية، سواء من حيث شكله، أو عوالمه الواقعية أو التخيلية التي يزخر بها.
4. هناك العديد من النصوص العربية الحديثة التي تتفاعل معه، بمختلف أشكال وأنواع التفاعل النصي»²⁰.

ولقد تحدت الأهداف التي انطلق منها يقطين لتحقيق مشروعه السردى من خلال ما يلي:

تعميق التصور السردى الذي أسعى إلى بلورته وأنا أبحث في السرد العربى الحديث.

إقامة علاقة بالنص التراثى العربى في مختلف تجلياته ومستوياته؛ لأن السيرة الشعبية مفتوحة على التاريخ والجغرافيا، ومختلف المعارف التي

راكم فيها العرب تصورات شتى، وتركوا لنا بصدها أدبيات متعددة²¹.

وتأتي دراسة سيد ضيف الله «أليات السرد بين الشفاهية والكتابية: دراسة في السيرة الهلالية ورواية مراعي القتل»²²، لتدرس تلك العلاقة بين الرواية والسيرة على نحو تطبيقي. فالدراسة تقوم على فرضية أن السرد الشفاهي والسرد الكتابي نمطان مختلفان من السرد، وأن أسباب الاختلاف بينهما مردها إلى اختلاف قنوات الاتصال والسياقات الاجتماعية والثقافية والتاريخية فيما بينهما. وتسعى الدراسة إلى استكشاف معالم اختلاف السرد الشفاهي عن الكتابي بالتطبيق على إحدى روايات السيرة الهلالية للشاعر الشعبي فتحي سليمان ورواية «مراعي القتل» للروائي فتحي إمباي.

وهناك عدد من الدراسات اهتمت بالتعرف على الموقف الفكري والنقدي من الأدب الشعبي عامة والقص الشعبي خاصة. يدخل في هذا الاتجاه دراسة ألفت الروي «الموقف من القص الشعبي في تراثنا النقدي / 1991». ففي دراستها المهمة تنتهي ألفت الروي إلى أن معظم النقاد العرب القدماء غيَّبوا القصص وهمشوه في دراساتهم، مما أدى إلى اقتقاد تصور واضح ومتكامل للقص بوصفه جنساً أدبياً ثرياً مستقلاً. ولقد قاموا بالتمييز بين نوعين من القص، هما القص الشفاهي والقص المكتوب، وأنهم قرنوا الأول بالخطابة، في حين قرنوا الثاني بالكتابة الديوانية. وأصبحت النظرة الكلية للقص - باختصار - نظرة متعالية عليه. ولقد التقت هذه النظرة النقدية القديمة مع النظرة الرسمية السائدة التي «تزكي الانقسام بين ثقافتين، الثقافة الرسمية (ثقافة الخواص)، والثقافة الشعبية (ثقافة العوام)، وبالتالي اندرج القصص الشفاهي تحت ما يمكن أن يسمى بأدب العوام. وكان لهذه النظرة تأثيرها في التعامل مع القصص المكتوب»²³. ولقد التقت النظرة الرسمية ونظرة النقاد القدامى المُمَهِّشة من القص مع الموقف العام السائد الذي شكلته نظرة الأصوليين والعقلانيين والسياسيين والمؤرخين وغيرهم من الذين رأوا في القص شيئاً عديم الجدوى والفائدة والمنفعة.

وتخلص ألفت الروي إلى أن هذه النظرة المهمشة

للقص عامة والشعبي خاصة، وهذا التمييز بين نوعي القص (الشفاهي / الشعبي، والخاص)، وارتكاز السلطتين الدينية والسياسية لثانيهما / الخاص على أولهما / الشفاهي، هي النظرة التي حكمت توجه مختلف التيارات في هذه الفترة، مثل النقاد والمفكرين والأصوليين والفقهاء؛ إذ إنها كانت تلبي لهم مصالح اجتماعية، ترسخ عمق صلاتهم بالسلطات الحاكمة.

وفي هذا الاتجاه تأتي دراسة سامي سليمان المعنونة بـ «الموقف النقدي من القص الشعبي ودوره في تأسيس الرواية العربية / 2008»²⁴. وتطرح هذه الدراسة رؤية تأويلية لمواقف نقاد النصف الثاني من القرن التاسع عشر، في مصر والشام، من القص الشعبي، مما يمكن من الكشف عن دورها في تأسيس الرواية العربية في تلك المرحلة.

كما يهتم صلاح الراوي في كتابه «الثقافة الشعبية وأوهام الصفاة / 2002»²⁵ بإثارة قضية العلاقة بين النخبة الثقافية العربية والموروث الثقافي العربي، في نظرتهم إليه، أو استلهاهم الأدباء لهذا الموروث في كتاباتهم. هذا إلى جانب إثارة العديد من القضايا المهمة في ثنايا الكتاب، منها ما يتعلق بموضوعات الأدب الشعبي كالنكتة والأغاني الشعبية مثلاً، أو قضايا الثقافة العربية.

دراسة الأنواع الأدبية الشعبية:

اهتم عدد من الباحثين بتوجيه دراساتهم إلى دراسة أحد الأنواع الأدبية الشعبية، وبالتحديد ركزت هذه الدراسات على جمع نصوص هذا النوع ميدانياً ودراستها وتحليلها وتصنيفها. غير أن معظم هذه الدراسات ركزت على دراسة نوعين شعبيين هما: الحكاية الشعبية والسيرة الشعبية، دون تغافل بقية الأنواع الأخرى تغافلاً كلياً.

1) دراسة الحكاية الشعبية:

تسير الدراسات التي اتخذت من الحكاية الشعبية. أو القصص الشعبي عنواناً لها في اتجاهين؛ أولهما: الجانب

التنظيري، وثانيهما: الدراسات الميدانية التي شغلت
بجمع الحكايات الشعبية من الميدان ودراستها.

(أ) الدراسات النظرية:

التي قامت بدراسة قصص شعبي مدون، وهي
الدراسات التي تأتي استكمالاً للدراسات الرائدة في هذا
المجال، مثل: كتاب: «قصصنا الشعبي»²⁶ للدكتور
فؤاد حسنين على، وكتاب «الحكاية الشعبية»²⁷
للدكتور عبد الحميد يونس، وكتاب: «ألف ليلة
وليلة»²⁸ للدكتورة سهر القلماوي، وكتاب: «الحدوة
والحكاية في التراث القصصي الشعبي»²⁹ (لمحمد
فهمي عبد اللطيف. وفي هذا الاتجاه يأتي عدد من
الدراسات المهمة التي تلتهم إلى هذه الفترة، منها:

- كتاب: «حكايات الشطار والعيارين»³⁰ الدكتور
محمد رجب النجار:

وفيه يستعرض بؤادر ظاهرة الشطار والعيارين في
المصادر التاريخية والأدبية. وأهم الكتب التي تعرضت
لها بشكل فني، وأهم أعلام هؤلاء الشطار مثل «ابن
حمدي، ودليلة، وعلي الزبيق، وأحمد الدنف»،
كمحاولة للتوصل إلى دراسة واقعه التاريخي. وذلك
محاولة منه للتوصل إلى الدور السياسي لأصحاب
هذه الظاهرة: للثورة على الدولة والمجتمع والاتصاف
للمظلومين. كما قام المؤلف بدراسة الأصل التاريخي
لهذه الظاهرة ولأعلامها، وعرض لبعض النماذج التي
شغلت بإبراز هذه الظاهرة في قصصها، والتي ثبت أنها
احتلت قطاعاً عريضاً من تراثنا السرد العربي، مثل
«ألف ليلة وليلة»، وكذلك في السير والملاحم الشعبية
العربية، وسيرة علي الزبيق، والنصوص المأثورة عن
شخصية جحا، وأيضاً - وهذا ما يحسب للمؤلف -
توقفه على دراسة الظاهرة في بعض الحكايات الشعبية
الشفوية التي جمعها أحد الباحثين من ريف مصر.
واختتم المؤلف دراسته بتقديم دراسة فنية في أدب
الشطار العربي، والتي عرض فيها للملاحم الموضوعية في
هذه الحكايات، وأهم سماتها الأدبية.

(ب) القسم الثاني من الدراسات يقوم على دراسة
حكايات شعبية حية مجموعة من الميدان؛ ومنها:



- كتاب «قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى
الواقعية»³¹ للدكتورة نبيلة إبراهيم:

وقد درست المؤلفة فيه «المناهج المعاصرة في
تصنيف القصص الشعبي، فعرضت للمنهج البنائي،
ثم عرضت لكتاب «مورفولوجيا الحكاية الشعبية /
1928». كما درست «قصصنا الشعبي في ضوء
التحليل المورفولوجي»، من خلال تطبيق منهج
«بروب» على سبعة نماذج قصصية من الحكايات
الخرافية التي قامت المؤلفة بجمعها، أو جمعها باحثون
آخرون، ثم تقوم بدراسة «حكاياتنا الشعبية في ضوء
التحليل المورفولوجي». كما درست «الشخص
الواقعية والشخص الخرافية في عالميهما. وأخيراً
درست «الحكاية الخرافية في ضوء التفسير النفسي»،
و«الحكاية الشعبية والتحول إلى الواقعية».

- كتاب: «أدب الحكاية الشعبية»³² للدكتورة غراء
حسين منها:

وفيه عرضت لعدد من القضايا والموضوعات
الأساسية في مجال دراسة الحكاية الشعبية كالعلاقة
بين السيرة الشعبية والحكاية الشعبية، ودراسة تأثير
الشفاهية على الحكايات الشعبية، وذلك من خلال
دراسة الراوي وأنواعه وخصائصه ووظائفه، ودراسة
المتلقي / المستمع وزمان السرد وطرق ووسائل السرد.
كما تتوقف عند دراسة خصائص أسلوب الحكايات
الشعبية بوصفها نصوصاً شفاهية. وتتوقف كذلك

عند دراسة الرمز في الحكاية الشعبية: من حيث تعريف الرمز، ودلالات الأسماء، والتوقف عند أنماط الأبطال، وأهمية رحيلهم... إلخ. كما تتوقف عند الحيوان ورموزه في الحكايات الشعبية. وتدرس - أيضاً - المؤلفات العلاقة بين الحكاية الشعبية والواقع الذي تروى فيه (المكان، الزمان بأشكاله المتعددة) ودراسة العلاقة بين الحكاية والمجتمع، والحكاية والأخلاق. وتتوقف - أخيراً - على تأثير السحر والدين في الحكاية الشعبية. وتعرض المؤلفات - في نهاية الكتاب - لمجموعة من النماذج من الحكايات الشعبية، سواء التي قامت بجمعها أو قام باحثون آخرون بجمعها، ومحاولة مقارنتها بما يقابلها من حكايات شعبية فرنسية. والكتاب - بشكل عام - محاولة رائدة في مجال دراسة الحكاية الشعبية دراسة مقارنة.

وهناك عدد من الرسائل الجامعية موضوعها جمع الحكايات الشعبية من إحدى المناطق المختلفة (مصرية - عربية) ودراساتها وتحليلها، ومحاولة تصنيفها، وقد تمت مناقشة هذا الرسائل داخل أروقة الجامعات المصرية. من هذه الدراسات:

- «الحكاية الشعبية الفلسطينية: دراسة ميدانية بين الفلسطينيين المقيمين في الكويت»³³ للباحث: محمد العبد محمد الجابر:

والرسالة تقع في جزئين، يتوقف في أولهما عند الصعوبات التي واجهته في عمله الميداني، ووصف هذه الفئة من الفلسطينيين الذين يقيمون في الكويت. ويحاول أن يتوقف عند دراسة رواة الحكاية الشعبية فيما قبل عام 1967، وما بعده ويدرس أنماط الحكاية الشعبية ما بين نمط خرافي، وحكايات الواقع الحياتي، وحكايات البطولة والسير، والحكايات الساخرة (المرحة)، وحكايات الحيوان. كما يدرس - أيضاً - المتغيرات التي اعترت الحكاية الشعبية ما بين الماضي والحاضر. كما حاول التوقف عند دراسة المقومات الفنية للحكايات الشعبية والتي حددها في «حبكة التأليف» و«التجسيد» و«المقدرة اللغوية» و«الرمز». أما الجزء الثاني من الرسالة فهو عبارة عن مجموعة الحكايات التي قام الباحث بجمعها. ورغم أهمية الدراسة فإن الباحث

لم يحاول الاستفادة من إمكانية تطبيق المنهج البنائي - الذي طبقه على مجموعة من الحكايات الخرافية - على بقية الأنواع الفنية الأخرى دون تعليق منه على ذلك، سواء أثبت نجاح ذلك المنهج في تطبيقه على بقية الأنواع الأخرى أو أثبت قصوره عن تحقيق ذلك.

«الحكايات الشعبية: دراسة ميدانية في مركز العياط»³⁴ للباحث: محمد حسين هلال:

يبين الباحث - في أطروحته - أهمية دراسة الحكاية الشعبية، وعلاقتها بالأساطير، وجهود الدارسين العالميين في مجال دراستها. كما يتوقف عند أهم مصطلحاتها ومفاهيمها، ولم يكتف بأراء الدارسين حول ذلك، وإنما توقف عند آراء الرواة الشعبيين، وهو جهد يحسب للباحث. كما توقف الباحث عند وصف بيئة العياط / منطقة بحثه، وتجربته الميدانية في جمع الحكايات الشعبية، وأهم الصعوبات التي واجهته في «تدوين الحكايات الشعبية». ولقد اتبع الباحث منهج أنتي أرني في تصنيف الحكايات المجموعة. وقام - أخيراً - بتقديم دراسة فنية للحكايات الشعبية، بتوقفه عند طريقة عنوانته للحكاية، وخصوصية الحكاية من حيث حديثه عن زمانها ومكانها، وبداياتها ونهاياتها، وتضمنها بعض الأبيات الشعرية، والتعبيرات الشعبية. كما درس وظائفها كالوظيفة التربوية والثقافية والترفيهية والنفسية.

ومن الرسائل الجامعية أو الدراسات الأخرى التي يكتفي الباحث بالإشارة إليها:

رسالة الدكتوراه للباحث محمد طالب سلمان الدويك بعنوان: «القصص الشعبي في قطر»³⁵.

عبد العزيز رفعت عبد العزيز: «الحكايات الشعبية والحواديت في منطقة شلقام - جمع وتصنيف»، رسالة ماجستير، إشراف: د. نبيلة إبراهيم، أ. صفوت كمال، المعهد العالي للفنون الشعبية، أكاديمية الفنون، 1993.

مرسي السيد الصباغ: القصة والحكاية والحدوتة الشعبية في محافظة الشرقية - دراسة ميدانية وفنية، رسالة دكتوراه، إشراف: د. محمود ذهني،

د. علياء شكري، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الزقازيق، 1991.

رسالة الدكتوراه للباحث إبراهيم عبد الحافظ بعنوان: «ملاحم التغيير في القصص الغنائي»³⁶.

رسالة الدكتوراه للباحث فرج قدرى خضيرى الفخراى بعنوان: «الموتيف العربى فى القصص الشعبى ليهود مصر: دراسة بنائية من واقع أرشيف القصص الشعبى اليهودى»³⁷.

أسماء عبد الرحمن: الحكايات الشعبية فى مدينة أبنوب، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة أسيوط.

أحمد توفيق: الحكايات الشعبية فى أسيوط، صدرت عن المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، 2009.

وهناك دراسات تناولت بين ثناياها فصلاً - أو أكثر - عن دراسة الحكاية الشعبية: ومنها:

الدكتورة نبيلة إبراهيم: «أشكال التعبير فى الأدب الشعبى»³⁸. وتخصص فيه المؤلفة فصلين لدراسة الحكاية الشعبية، أولهما: بعنوان «الحكاية الخرافية». وفيه تتوقف عند نشأتها ووظيفتها ورموزها. أما الفصل الآخر فعنوانه «الحكاية الشعبية». وفيه تتوقف عند أنواعها ما بين حكايات تركز على بطل تاريخى واحد ينتسب إلى قبيلة كبيرة، وبين نوع يركز على البطل بوصفه ينتمى إلى جماعة شعبية. ثم تقوم بالترقية بين كل من الحكاية الشعبية والخرافية، وذكر أوجه الشبه بينهما.

وهناك - أيضاً - عدد من المقالات اتخذت من الحكاية الشعبية عنواناً وموضوعاً لها: ومنها:

الدكتورة غراء حسين مهنا: مقال بعنوان «حول أصل وانتشار الحكايات الشعبية»³⁹.

الباحث عدلى محمد إبراهيم: مقال بعنوان: «المقاطع المنعمة فى الحكاية الشعبية المصرية»⁴⁰.

(2) دراسة السيرة الشعبية:

مصطلح «سيرة» هو المصطلح العربى الذى ارتضاه الدارسون العرب المعاصرون، والرواة الشعبيون؛ ليطلق على ذلك النوع الأدبى الشعبى الطويل الذى يجمع بين الشعر والنثر، سارداً لقصة حياة فرد أو جماعة. وقد انحصر هذا اللون الفنى فى الآونة الأخيرة - شفاهاً - فى السيرة الهلالية. ومصطلح سيرة حل محل مصطلح «قصة»، الذى كان كثيراً ما يقصد به فى المدونات القديمة هذا اللون الفنى. كما حل - أيضاً - محل مصطلح «ملحمة» أو «السيرة الملحمية» عند بعض الدارسين العرب، الذين فضلوا استخدام مصطلح «ملحمة» لدوافع قومية. غير أن التمسك بالمصطلح العربى «سيرة» دفع الدارسين الغربىين والمنظمات الأجنبية إلى الاعتراف به، وترسيخه فى دراساتهم.

وقد تنوعت الدراسات العربية فى تناولها لسيرنا الشعبية العربية، فبعضها اكتفى بالتلخيص مثل دراسة فؤاد حسنين على الذى قام بتلخيص سير «سيف بن ذى يزن»، «عنترة» و«الهلالية»⁴¹. وبعضها الآخر قام بدراسة السير عامة، على غرار كتابات فاروق خورشيد فى كتبه «أدب السيرة الشعبية»، الذى يدرس فيه ملاحم بطل السيرة، ودور الشعر والنثر، والعلاقة بينها والخيال العلمى المعاصر⁴². وكذلك كتابه «أضواء على السيرة الشعبية»، الذى ركز فيه على سير «عنترة»، «ذات الهمة»، «الظاهر بيبرس»، «على الزبيق»، «سيف بن ذى يزن»⁴³. وفى هذا السياق العام تأق دراسات كل من:

محمد رجب النجار: البطل فى الملاحم الشعبية العربية: قضايا وملاحم الفنية، رسالة دكتوراه بمكتبة جامعة القاهرة، 1976. وقد نُشرت فى مجلدين صدرتا عن سلسلة الثقافة الشعبية بالهيئة المصرية العامة للكتاب، عام 2018.

شوقي عبد الحكيم: السير والملاحم الشعبية العربية، دار الحديث للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1984.

نعمة الله إبراهيم: السير الشعبية العربية، شركة المطبوعات، الطبعة الأولى، 1994. وهو باحث أوزبكستاني، درس فيها تاريخ دراسة السير

الشعبية العربية، وبيئة الرواية الشعبية، والبطل في السير الشعبية العربية.

وفي هذا السياق العام نفسه تأتي دراسة أحمد مرسي «مفهوم الشر في الأدب الشعبي»، المنشورة في كتابه: «الأدب الشعبي وثقافة المجتمع»، مكتبة الأسرة، 1999.

هناك نوع ثانٍ من الدراسات ركز على إحدى السير الشعبية العربية، على الرغم من تنوع المنهجية التي انطلق منها كل دارس. فبعضها ركز على دراسة العلاقة بين السير والتاريخ، مثل عبد الحميد يونس في دراستيه «الظاهر بيبرس / 1946»، و«الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي / 1950». ودراسات كل من:

محمود الحنفي ذهني: سيرة عنترة / 1960.

غريب محمد غريب: سيرة حمزة البهلوان أو حمزة العرب / 1969.

وبعضها الثاني اتخذ منحى مقارنًا، على نحو ما تأتي دراسة «الأميرة ذات الهمّة» لـ «نبيلة إبراهيم»، ودراسة لويس عوض «أسطورة أوريسست والملاحم العربية».

وقد أخذ بعضها الثالث منحى وصفيًا أو تلخيصيًا، على غرار دراسة شوقي عبد الحكيم: «سيرة بني هلال / 1983»، وقد تأخذ منحى فنيًا لغويًا، على غرار دراسة الباحث الليبي على محمد برهانة: «سيرة بني هلال: ظاهرة أدبية، دراسة أدبية لغوية مقارنة / 1994»، وأخيرًا قد تبحث في كيفية تأليف النص السيري، على نحو ما تأتي دراسة فاروق خورشيد ومحمود ذهني: «فن كتابة السيرة الشعبية»، والتي يركزان فيها على سيرة عنترة بن شداد.

محمد رجب النجار، البطل في الملاحم الشعبية العربية: قضايا وملاحم الفنية، رسالة دكتوراه، إشراف د. حسين نصار، 1976، مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة.

تدرس هذه الأطروحة سيرنا الشعبية العربية، متوقفة عند أهم القضايا الاجتماعية والسياسية والدينية التي دافع عنها أبطالها. ويخصص النجار الفصل الخامس، وعنوانه: (البطل وقضايا التحول الاجتماعي: صراع الذات

العامة بين القبلية والقومية)⁴⁴، لدراسة السيرة الهلالية، مركزًا على النصوص المطبوعة دون الشفاهية.

محمد رجب النجار، مدخل إلى التحليل البنيوي للسير الشعبية نظريًا وتطبيقيًا، مجلة قضايا وشهادات، دمشق، العدد (6)، شتاء 1993.

تسعى الدراسة إلى تطبيق المنهج البنيوي الشكلي على السير الشعبية العربية عامة، متخذة من السيرة الهلالية نموذجًا للتطبيق العملي عليها (كدراسة حالة)، بالإضافة إلى استفادته من بعض الأدوات المنهجية الأخرى. واعتمادًا على ذلك فإنه يقسم السيرة إلى ثلاث بني، هي: البنية الصغرى (تمثلها الحكاية البطولية)، والبنية الوسطى (مجموعة القصص البطولية)، والبنية الكبرى (السيرة). كما يقسم المراحل التي يمكن أن تمر بها أي سيرة شعبية إلى سبع مراحل، أسمى الواحدة منها «مرحلة ملحمة»، وهو مصطلح يوازي مصطلح «وحدة وظيفية» عند «بروب». يقوم - بعد ذلك المؤلف - بتطبيق هذا المنهج النظري على السيرة الهلالية، متوقعًا عند أهم الخصوصيات التي تميزت بها السيرة الهلالية، مثل خلوها من مرحلة الاعتراف القومي، نظرًا للصراعات الداخلية التي تعيشها القبيلة. وباستثناء هذه الخصوصية فإن الهلالية تمر بالمراحل الملحمية نفسها التي تمر بها السير العربية الأخرى⁴⁵.

- أحمد شمس الدين الحجاجي: مولد البطل في السيرة الشعبية، كتاب الهلال، أبريل 1990.

الكتاب عبارة عن محاولة لصياغة قانون عام للسيرة الهلالية، من خلال المحاور التالية: المصادر التي يتم الاعتماد عليها (شفاهية - مدونة)، ثم يتحدث المؤلف عن مرحلة المواليد، أهم المراحل التي يمر بها أبطال السير الشعبية العربية، وهي:

1. النبوءة أو قدر البطل.
2. الميلاد.
3. الغربة والاعتراب.
4. التعرف والاعتراف.

ثم يلحق الحجاجي الكتاب بملحق يدون فيه مرحلة مواليد أبي زيد الهلالي برواية الراوي: عوض الله عبد الجليل (أسوان - إدفو) الحجز البحري / 1979.

ويثير الكتاب مجموعة قضايا مهمة، على رأسها التفرقة بين مصطلحي «ملحمة» الغربي، و«سيرة» العربي، وكيف أن أولهما لا يصلح لأن يطلق على هذا النوع الأدبي الشعبي العربي، فالثاني هو المصطلح الملائم له.

أحمد شمس الدين الحجاجي، النبوة أو قدر البطل في السير الشعبية، مكتبة الدراسات الشعبية، أغسطس 2001.

والكتاب محاولة لتفصيل مرحلة مهمة من مراحل تكوين بطل السيرة الشعبية، وهي مرحلة النبوة أو قدر البطل. وذلك في محاولة من المؤلف لاستكمال مشروعه العلمي - الذي بدأه مع مولد البطل، وقد تناول هذه المرحلة من خلال عدة زوايا، هي: المكان والزمان. يتوقف - بعدهما - عند وسائل النبوة، وهي:

1. الرؤيا بأشكالها المختلفة.

2. الإلهام.

3. التنجيم.

4. قراءة الرمل.

5. الكتب القديمة.

ويلحق الحجاجي كتابه برواية شفهية لمرحلة الميلاد للراوي عبد الظاهر بغدادي (الكرنك / الأقصر / 1978).

محمد حافظ دياب، إبداعية الأداء في السيرة الشعبية، جزءان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية، يوليو 1996.

والدراسة - التي تقع في جزأين - مهمة من زوايا عدة، سواء فيما أثارت من قضايا تخص السيرة الهلالية بوصفها نوعاً أدبياً شعبياً، أو قضايا تتعلق بمضمون السيرة، وكذلك على المستوى المنهجي الرصين، الذي بُنيت عليه الدراسة. فقط، يؤخذ عليها عدم إلحاقها لنصوص شفاهية مما قام المؤلف بجمعها، وتعرض لبعضها في ثنايا الدراسة. وكان يمكن أن يستغني عن

ذلك لو أن المؤلف كان قد أكثر من النصوص الشفهية في الاستشهاد. غير أن افتقاد الدراسة لأي من هذين الأمرين، وإن أفقدها بعضاً من الأهمية، فإنه لم يفقدها قيمتها العلمية الكبرى لدارسي الهلالية.

محمد حسن عبد الحافظ: روايات السيرة الهلالية في محافظة أسيوط: دراسة ميدانية، رسالة ماجستير، إشراف د. أحمد علي مرسى، مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة، 2004⁴⁶.

والدراسة تأتي في جزأين. الأول هو الدراسة، التي تتكون من فصلين، يُخصص الأول لدراسة «السيرة الشعبية وقضايا النوع الأدبي». في حين يُخصص الثاني لـ «العمل الميداني: مراحل وأدواته ومشكلاته». أما الجزء الثاني، فيخصصه الباحث لملاحق النصوص الهلالية الشفهية التي قام بجمعها من محافظة أسيوط. والدراسة مهمة على مستويات عدة، منها: مستوى تجربة الباحث الميدانية الثرية، وعلى مستوى ما تمكن الباحث من جمعه من روايات شفاهية للهلالية في قرى جنوب أسيوط، وكذلك على مستوى المنهجية الدقيقة التي انطلق منها الباحث وفي تطبيقه لها، وفيما انتهى إليه من نتائج ذات قيمة.

عبد الرحمن الأبنودي: السيرة الهلالية.

هي محاولة من الأبنودي لجمع روايات السيرة الهلالية الشفهية من محافظة سوهاج، من شاعرها «جابر أبو حسين». وتقع النصوص التي جمعها الأبنودي في خمسة أجزاء، حسب الطبعة التي صدرت عن دار أطلس للنشر، والتي أعيد نشرها معاً في مجلد واحد تبعه مجلدان آخران في مكتبة الأسرة. وتأتي هذه المحاولة على درجة من الأهمية، يتمثل بعضها فيما أثارت من اهتمام عند الشعب بهذه السيرة، وهي تذاع يومياً على إذاعة الشعب، ثم مؤخراً في إذاعة شمال الصعيد. الأمر الذي ساعد على تزايد شعبيتها، وأكسب شاعرها جابر أبو حسين شهرة وشعبية، مما أضفى على هذا اللون الفني أهمية بين جمهورها الأصلي، فاكتملت بالتالي جمهوراً جديداً. هذا بالإضافة إلى أهمية بعض دراسات الأبنودي عن السيرة



3) دراسة الأنواع الأدبية الشعبية والظواهر الفولكلورية الأخرى

رغم هذا الاهتمام الواضح من قبل الدارسين بالسير الشعبية والحكاية الشعبية، فإن هذا لا ينفي وجود دراسات تناولت أنواعاً أدبية شعبية أخرى، كتلك التي تناولت الأغنية الشعبية بفروعها المتنوعة، مثل: دراسة صفوت كمال «من فنون الغناء الشعبي / 1994»، ومحمد حسين هلال في «الخطاب الأدبي للموال القصصي / 2009»، ودرويش الأسيوطي في «أشكال العديد في صعيد مصر / 2006»، و«أفراح الصعيد الشعبية (جزءان) / 2013»، وعبدالحليم حنفي «المراي الشعبية (العديد) / 1997»، وكرم الأنودي «فن الحزن / 1996»، وأحمد توفيق في «أغنيات الفراق، تراث الحزن في صعيد مصر / 2005»، وفارس خضر «ميراث الأنس: تصورات الموت في الوعي الشعبي / 2009»، ومجدي شمس الدين «لأغنية الشعبية بين الدراسات الشرقية والغربية / 2008»، وحامد أنور «أشكال الغناء في الشرقية / 2008»، ومحمد حسن غان «أغاني الأفراح في الدلتا / 2009»، ومحمد أمين عبد الصمد «وظائف الأغنية الشعبية في مجتمع درنة الليبية / 2010»، ومسعود شومان في «موسوعة أغاني الأطفال / 2008».

الهالالية، خاصة تلك التي عنوانها: «السيرة الهالالية بين الشاعر والراوي»، والتي صدر بها أحد المجلدات.

ومن دراسات السيرة الهالالية دراسة مصطفى جاد عن الشخصية المساعدة في السير الشعبية العربية، ودراسة أحمد بهي الدين العسامي عن السيرة الهالالية في محافظة كفر الشيخ.

ومن الدراسات العربية التي اهتمت بدراسة الهالالية وجمع نصوصها الشفاهية، دراسة الباحث الليبي على محمد برهانة: «سيرة بني هلال: ظاهرة أدبية: دراسة أدبية لغوية مقارنة». والدراسة تقع في ثلاثة أبواب، يدرس الأول المجتمع العربي دراسة تاريخية، مركزاً على موضوع القبائل العربية والفتوحات الإسلامية، خاصة قبيلتي بني هلال وبني سليم، ودورهما التاريخي. ويدرس الباب الثاني قبيلة بني هلال دراسة اجتماعية. أما الباب الثالث فيركز على الجانب الفني للسيرة، فيدرس الشعر والنثر، اللغة، التصوير، والجانب الموسيقي للشعر الهالالي، ثم يقارن بين ظواهر الشعر الشعبي الهالالي والشعر العربي الفصيح. هذا إلى جانب دراسة أحمد بهي الدين العسامي عن «السيرة الهالالية في دلتا مصر / 2012»، ودراسة مصطفى جاد عن «الشخصية المساعدة للبطل في السير الشعبية / 2007». هذا إلى جانب العديد من دراسات المستشرقين للأنواع الأدبية الشعبية العربية، والتي سبقت الإشارة إليها في الفصل الأول.

المؤسسات الحكومية المهتمة بالثقافة الشعبية

يمثل تصنيف عبد الحميد حواس⁴⁸ للمؤسسات الثقافية المهتمة بالحقل الفولكلوري مهماً - إلى حد كبير - في رصد هذه المؤسسات، وتصنيفها على نحو دقيق. فقد صنف حواس هذه المؤسسات إلى قسمين: مؤسسات حكومية، ومنظمات أهلية. وتنقسم المؤسسات الحكومية إلى أقسام ثلاثة، هي: مؤسسات رعائية ومؤسسات تعليمية ومؤسسات إعادة إنتاج. وبالنسبة إلى المؤسسات الرعائية، فمنها ما هو تابع لوزارة الثقافة، وقد حددها حواس في 6 مؤسسات، هي: لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة، والإدارة العامة لأطلس الفولكلور المصري بالهيئة العامة لقصور الثقافة، متاحف الحرف البيئية بالهيئة العامة لقصور الثقافة، وإدارة الدراسات بالبيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية، ومقتنيات بوكالة الغوري بالمركز القومي للفنون التشكيلية. ومن المؤسسات الرعائية ما هو غير تابع لوزارة الثقافة، مثل: لجنة الفنون الشعبية بالمجالس القومية المتخصصة. وقد شملت المؤسسات التعليمية كلا من: المعهد العالي للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون، مقرر الأدب الشعبي بكليات الآداب بجامعة القاهرة وبعض الجامعات المصرية، مقرر الأنثروبولوجيا أو الفولكلور ببعض أقسام الاجتماع بالجامعات المصرية، والدورات التدريبية التي تتم في مراكز إعداد الأخصائيين الثقافيين التابع للهيئة العامة لقصور الثقافة. وتشمل مؤسسات إعادة الإنتاج البيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية، والإدارة العامة للفنون الشعبية بالهيئة العامة لقصور الثقافة، مركز الحرف التقليدية بوكالة الغوري التابع للمركز القومي للفنون التشكيلية، ومراكز الحرف البيئية بالهيئة العامة لقصور الثقافة، وإدارة العلاقات الثقافية الخارجية بوزارة الثقافة، وصندوق التنمية الثقافية بوزارة الثقافة. وتنبغي الإشارة هنا إلى أن عبد الحواس لم يشر إلى المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، الذي ينتمي إلى المؤسسات الرعائية التابعة لوزارة الثقافة، في حين أنه صنف سلسلة الدراسات الشعبية بالهيئة العامة لقصور الثقافة على أنها غير

ومن الدراسات التي تناولت الشعر الشعبي: صلاح الراوي في «الشعر البدوي في مصر / 2000»، ووصفي عطية حسن في «الأغنية الشعبية البدوية»، وهاني إبراهيم السيسي: «الشعر الشعبي في بادية الجبل الأخضر بليبيا»، وأيمن عبد العظيم عبد الفضيل في «الشعر البدوي: دراسة ميدانية في محافظة الفيوم / 2007»، والطحاوي سعود في «مجاريد العرب في الشرقية / 2011»، ومسعود شومان في «مربعات ابن عروس / 2000». ومنها ما تعرض لدراسة الأمثال الشعبية، مثل: إبراهيم أحمد شعلان في «موسوعة الأمثال الشعبية / 1992»، وكتابه «الشعب المصري في أمثاله الشعبية / 2008»، ومجدي شمس الدين في «بانوراما المثل الشعبي (جزءان) / 2011»، ومحمد أمين عبد الصمد في «القيم في الأمثال الشعبية / 2013». ومنها ما توقف لدراسة النوادر والنكات الشعبية مثل: محمد رجب النجار «جحا العربي / 1990»، وإبراهيم أحمد شعلان في «النوادر الشعبية: دراسة تاريخية اجتماعية أدبية (جزءان) / 2012». وهناك دراسات اهتمت بالفوازير والأحاجي مثل: دعاء مصطفى كامل في «الفوازير: دراسة ميدانية في الأدب الشعبي / 2008»، وخطري عرابي أبوليفة في «الإلغاز في التراث العربي القديم / 2008»، ومحمد رجب النجار في «فن الأحاجي والإلغاز في التراث العربي - مدخل تاريخي أدبي فولكلوري / 1985». وعبد الحميد حواس في خصائص النادرة الفكاهية في نوادر جحا / 2005».

هذا إلى جانب وجود دراسات تعرضت لظاهرة ثقافية شعبية معينة، والتي منها: صلاح الراوي في «الجوانب الفولكلورية في كتاب حياة الحيوان الكبرى للدميري / 1980»، وهشام عبد العزيز في «فولكلور النيل / 2011»، وإبراهيم أحمد شعلان في «الجمال في أمثال العالم العربي، قديماً وحديثاً / 2000»، وعائشة شكر في «موالد الأولياء والقديسين / 2011»، وعمرو عبد العزيز في «الأساطير المتعلقة بمصر / 2012»، و«مصر والنيل بين الفولكلور والتاريخ / 2009»، وجيهان حسن مصطفى في «الزواج والبيئة في منطقة الشلاتين / 2009»، وعواطف سيد أحمد في «أبو حصيرة: مولد وصاحبه زائف / 2012»⁴⁷.

فردية تارة أخرى - طيلة العقود التالية. فجهازا «الجامعة الشعبية» - التي أنشئت عام 1945 و«جامعة الثقافة الحرة» - التي استمرت حتى عام 1958 - كانا جهازين مستقلين ولم يقوما بالدور المنوط بهما، أو بمعنى أدق لم يتم توجيههما - منذ البداية - نحو المبدعين الشعبيين وإبداعاتهم، وقد تم نقل تبعيتهما إلى وزارة الثقافة والإرشاد القومي عام 1958، العام الذي شهد إنشاء هذه الوزارة. ولعل من أول المراكز المعنية بالمأثورات الشعبية جمعا وتوثيقا وتصنيفا وأهمها التي أنشئت خلال هذه الفترة كان مركز الفنون الشعبية الذي تأسس عام 1957، والذي نص صراحة في تحديد مهمته على أهمية تسجيل التراث الشعبي وأرشفته. غير أن هذا المركز الذي شهد عصرا ذهبيا منذ نشأته، خاصة في عام 1958: إذ شهد أول عملية جمع ميداني، وطيلة الستينيات والسبعينيات وجزء من الثمانينيات، سواء من خلال احتفاء الدولة به، وتسخير بعض الإمكانيات له، ومن خلال من التحق به من الباحثين والدارسين، ومن تولوا إدارته، مما انعكس على رحلاته الميدانية وما تضمنه طيلة هذه الفترة من تسجيلات نادرة للموروثات الشعبية المهمة والنادرة المجموعة، فإنه خلال العقود الثلاثة الأخيرة، خاصة عقدي التسعينيات والعقد الأول من هذا القرن، يشهد تراجعاً ملحوظاً، للدرجة التي لا يشعر باحثو المأثورات الشعبية بوجوده، كما أن هناك أخطاراً تتهدد المواد الشعبية التي جمعها جيل الرواد، والتي تمثل كنوزاً، خاصة ما عفي منها ولم يعد موجوداً إذا حاولنا جمعه ثانية. وقد أصبح هذا المركز تابعاً للمعهد العالي للفنون الشعبية بعد إنشائه عام 1981.

ويخصص المجلس الأعلى للثقافة لجنة الفنون الشعبية؛ للاهتمام بهذا المجال، سواء بالتخطيط للنهوض بمجال المأثورات الشعبية، أو بعقد المنتقيات والمؤتمرات العلمية، أو بإقامة المهرجانات الشعبية. أي مناقشة كل ما يخص مجال الفنون الشعبية.

تابعة لوزارة الثقافة، في حين أنها تابعة لها. كما لم يشر هذا القسم إلى بعض المؤسسات وسلاسل نشر الكتب الحديثة، مثل سلسلة الثقافة الشعبية بالهيئة العامة للكتاب التي تأسست عام 2012، والتي نصنفها في باب المؤسسات الحكومية الرعائية التابعة للمؤسسات الحكومية. هذا إلى جانب اهتمام مراكز ومؤسسات ثقافية وعلمية حكومية أخرى، تأتي المأثورات الشعبية بوصفها أحد اهتماماتها، مثل: مركز ثقافة الطفل، ومركز البحوث والدراسات الاجتماعية، التابع لجامعة القاهرة، والذي أنجز مشروع «التراث والثقافة الشعبية والتغير الاجتماعي»، ومشروع «توثيق الإنتاج العربي في علم الفولكلور». وكذلك المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية الذي أنشئ عام 1955، وأعيد تنظيمه بقرار جمهوري عام 1959. وقد أنجز المركز العديد من المشروعات الخاصة بالفولكلور كأدلة العمل الميداني، وإعداد أول بيلوجرافيا عربية لمصادر المادة الشعبية، وتأسيس مشروع أطلس الفولكلور⁴⁹.

أما القسم الثاني من المؤسسات المهتمة بالمأثورات الشعبية فهي المنظمات الأهلية، وقد حصرها حواس في ثلاث، هي: الجمعيات، مثل: الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية / 2000، وجمعيات أهلية سابقة في الستينيات مثل: الجمعية المصرية لمحيي التراث الشعبي، وفي السبعينيات مثل: الجمعية المصرية للفنون الشعبية. والمحلات التسجيلية، والفرق الشعبية غير الحكومية، التي تقوم بإحياء الأفراح والمناسبات الاجتماعية والدينية المختلفة. وسنكتفي - الآن - بإشارات سريعة إلى بعض هذه المؤسسات.

بعد النصف الثاني من القرن العشرين بداية مشهد جديد في توجه الحكومة المصرية، عبر مؤسساتها الثقافية، بالالتفات نحو الاهتمام بالثقافة الشعبية، بتأسيس بعض المعاهد والمراكز البحثية والمؤسسات الثقافية، أو بإعادة توجيه المؤسسات الثقافية المعروفة قبل تلك الفترة، لكي يكون جمع الموروثات الشعبية وتوثيقها ودراساتها أحد اهتماماتها المنوطة بها. ولقد استمر مثل هذا الاهتمام - وإن كان على استحياء تارة، أو ببجود

المعهد العالي للفنون الشعبية: أنشئ عام 1981، وهو معهد تابع للأكاديمية الفنون، ويهتم المعهد بتخريج باحثين متخصصين في دراسة المآثورات الشعبية، كما أنه يمنح خريجه درجات علمية في التخصص، وهي الدبلوم والماجستير والدكتوراه في مجالات الفولكلور المختلفة. وصار مركز الفنون الشعبية تابعا للمعهد.

هذا على مستوى المراكز والمعاهد التي تُعنى بجمع المآثورات الشعبية، أما على مستوى المؤسسات الثقافية التي تهتم بعقد ملتقيات ومهرجانات ثقافية شعبية، ففي عام 1988 تم إنشاء صندوق التنمية الثقافية⁵⁰. وقد أدخل هذا الجهاز ضمن أنشطته محاولة دعم الفنانين الشعبيين ورعايتهم من خلال ما يلي:

إقامة حفلات فنية في بعض البيوت الأثرية، مثل بيت الهرابي وبيت السحيمي، وفي مراكز الإبداع. ومن ذلك ما قدمته من احتفالات في شهر رمضان على مدار عدة سنوات بدعوة فرق السير الشعبية، فرقة السيد الضوي بتقديم الشاعر عبد الرحمن الأبنودي، وما يقدمه بيت السحيمي منذ عدة سنوات من عروض لفنون خيال الظل والقره قوز من إعداد وإخراج الدكتور نبيل بهجت.

تدريب عدد من الفنانين الشعبيين صغار السن على تعلم الغناء والعزف على الآلات الشعبية بإشراف مؤدين كبار السن.

دعم بعض الفرق الشعبية التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة، ومشاركتها في بعض المهرجانات الدولية لتمثيل مصر فيها.

1) المركز الثقافي القومي (الأوبرا):

فمع افتتاح الأوبرا في مبناها الجديد عام 1988، اهتمت بالإسهام في الاهتمام بالمآثورات الشعبية من خلال تقديم عروض لبعض الفنون الأدبية الشعبية، مثل السيرة الهلالية والإنشاد الديني وفن الموال، من خلال إقامة عدد من المناسبات والمهرجات، كذلك المرتبطة بشهر رمضان، وبعض المهرجانات الصيفية ومهرجان القلعة. وتحتفظ الأوبرا في المكتبة السمعية والبصرية بتسجيلات للعروض التي تمت بمسارح

الأوبرا منذ عام 1990، والتي من بينها تسجيلات لشعراء السيرة الهلالية الشعبيين مثل: عزت القناوي وسيد الضوي ومحمد اليمني⁵¹.

2) الهيئة العامة لقصور الثقافة:

صدر القرار الجمهوري رقم 63 لعام 1989 الذي يقضي بإنشاء الهيئة العامة لقصور الثقافة، وكان من بين الاهتمامات التي أخذها على عاتقه الاهتمام بمجال المآثورات الشعبية من خلال «دراسة الفن الشعبي بمدلوله الواسع من أدب ومآثورات شعبية زخرفية، وفنون صناعية شعبية وغناء ورقص وموسيقى في كل بيئة، والإشراف الفني على فرق الفنون الشعبية بالمحافظات»⁵². كما صدر القرار رقم 200 لعام 1991 بإقرار إدارة عامة للفنون الشعبية، تتبعها مجموعة من الإدارات، وقد تحددت مهام هذه الإدارة فيما يلي:

الإشراف على إقامة العروض الشعبية والمهرجانات المحلية والإقليمية والدولية.

اكتشاف المواهب الفنية والشعبية، ورعايتها عن طريق صقلها في مواقعها.

العمل على جمع التراث الشعبي وإحياء السير والملاحم الشعبية.

إقامة المؤتمرات الخاصة بالفنون الشعبية⁵³.

3) الإدارة العامة لأطلس المآثورات الشعبية المصرية:

مؤسسة ثقافية تابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة بوزارة الثقافة المصرية. أصدر السيد حسين مهران، رئيس هيئة قصور الثقافة آنذاك، القرار رقم 293 في 18 يناير 1990 بتشكيل لجنة علمية متخصصة لجمع عناصر الثقافة الشعبية وتوثيقها، وعرضها - مطبوعة - على خرائط ممثلة لربوع جمهورية مصر العربية، فيما يُعرف بأطلس المآثورات الشعبية المصرية. ويهتم الأطلس بجمع المآثورات الشعبية المصرية، وتقديم خريطة ثقافية بمواقع هذه المآثورات ومواطن انتشارها وفق دليل جمع ميداني تشرف عليه لجنة علمية من أساتذة الفولكلور

(4) الأرشيف القومي للمأثورات الشعبية:

كان إنشاء أرشيف قومي للفنون الشعبية المصرية لكي ينهض بمهام جمع المأثورات الشعبية المصرية وتوثيقها يعد حلما شغل بال الأساتذة رواد دراسة الأدب الشعبي في مصر، سهير القلماوي وعبد الحميد يونس وعبد العزيز الأهواني وأحمد رشدي صالح. وقد بدأت الفكرة تشغل بالهم من خمسينيات القرن الماضي. وكانت البداية في عام 1957 بإنشاء مركز الفنون الشعبية ولجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية. ومع إنشاء المركز بدأت تنشط حركة جمع المأثورات الشعبية وتوثيقها ومحاولات تصنيفها. وقد ورث الجيل الثاني / تلامذة الرواد من دراسي المأثورات الشعبية المصرية (أحمد مرسي وأسعد نديم وعبد الحميد حواس ومحمد الجوهري وصفوت كمال) هذا الحلم. ومع بداية القرن الحادي والعشرين، وتحديدًا عام 2000 يتم إنشاء الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية، بوصفها جمعية أهلية تضم المهتمين بهذا الحقل. وقد جعلت هذه الجمعية أحدهم أهدافها هو إنشاء أرشيف قومي للمأثورات الشعبية. وتمكنت - أخيرًا - من تحقيق هذا الحلم عام 2006، بعد الحصول على منحة من الصندوق العربي للإنماء الاقتصادي والاجتماعي، وبعد الحصول على موافقة وزير الثقافة بتخصيص جزء من بيت الخرزاتي، المجاور لبيت السحيمي بالجمالية، ليكون مقرًا لإنشاء الأرشيف القومي للمأثورات الشعبية. وقد أتاحت المنحة البدء في بناء القاعدة الأساسية للمشروع بتوفير أحدث أجهزة الجمع والتسجيل والتصوير، وأجهزة الحاسب الآلي، وكذلك تدريب شباب الباحثين على عمليات الجمع والتسجيل والتوثيق. ويبلغ عدد هؤلاء الباحثين المتدربين 40 باحثًا، ويشرف على المشروع، ويشترك فيه 15 أستاذًا وخبيرًا متخصصًا⁵⁴.

(5) الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية:

تأسست الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية في عام 2000، مشهرة برقم 1434-12-4-2000م بوزارة الشؤون الاجتماعية - الدقي تقوم الجمعية بإعداد برنامج سنوي للموسم الثقافي بمقر الجمعية يتناول موضوعات الأنشطة الثقافية والعلمية والأبحاث

المتخصصين بغرض إنشاء أطالس متخصصة في عدة موضوعات كالخبز والموسيقى والآلات الزراعية وغيرها. وتشتمل وثيقة قرار إنشاء الأطالس على أهداف علمية واجتماعية، يسعى الأطالس إلى تحقيقها. تتمثل الأهداف العلمية للأطالس فيما يلي:

تتبع واكتشاف المراحل التاريخية المختلفة التي شكلت الثقافة المصرية.

- تحديد سمات الأقاليم الثقافية المختلفة التي تجمعها الثقافة المصرية في إطار كلي مترابط.
- اكتشاف ورصد العلاقات الأساسية القائمة بين الثقافة المصرية والثقافات المجاورة⁵⁴.

وقد اهتمت هذه الإدارة - خلال الأعوام الماضية - بجمع بعض هذه المأثورات المتعلقة ببعض المظاهر الثقافية الشعبية المصرية، مثل: الاحتفالات الشعبية، واحتفالات الموالد والقديسين، والحرف والصناعات التقليدية. وقد صدر مجلدان من أطالس المأثورات الشعبية حتى الآن. ففي عام 2006 صدر الجزء الأول من أطالس المأثورات الشعبية المصرية بعنوان «الخبز». وفي العام التالي 2007، صدر الجزء الثاني منه بعنوان «آلات الموسيقى الشعبية». ويجري الآن الإعداد لأجزاء تالية من الأطالس تحمل عناوين «أطالس الفخار»، و«أطالس الكليم»، و«أطالس الأزياء الشعبية». والملاحظ على عناوين ما صدر من أطالس المأثورات الشعبية المصرية، وعناوين ما يتم إعداده منها، أنها تتسم بالتنوع في المادة التي تتناولها، دون الاقتصار على أحد أشكال المأثورات الشعبية المصرية دون غيرها. ولعل في هذا التنوع ما يخدم جزءا مهما من هويتنا الثقافية خاصة، وهويتنا المصرية على وجه العموم. تأتي أهمية الدور الذي تلعبه مؤسسة «أطالس المأثورات الشعبية المصرية» في سعيها إلى جمع بعض أشكال مآثوراتنا الشعبية وتوثيقها؛ لنحافظ بها على جزء أساسي من هويتنا الثقافية، كما نحفظ بها حقوق الملكية الفكرية، قبل أن تلتهم إسرائيل معظم مخزوننا الشعبي وتنسبه إليها، بجمعه وتوثيقه.

في مجال المأثورات الشعبية وذلك بالتعاون مع المتخصصين في مجال المأثورات الشعبية بالجامعات المصرية وأكاديمية الفنون.

الأهداف:

جمع وتصنيف ودراسة المأثورات الشعبية بجميع أنواعها بغرض الحفاظ عليها وحمايتها. عقد المؤتمرات والندوات ونشر الدراسات المتخصصة في هذا المجال .

تبادل الخبرات بينها وبين الجمعيات الأخرى في نفس المجال .

إصدار دوريات ومجلات ونشرات ومصنفات فنية .

عقد دورات تدريبية وورش عمل في نفس المجال .

الاهتمام بالحرف والصناعات الشعبية والعمل على تنميتها.

إقامة المعارض والحفلات الفنية .

مساعدة أعضاء الجمعية الذين يقومون بدراسات ميدانية في مجال المأثورات الشعبية تحت إشراف مجلس إدارة الجمعية⁵⁶.

6 (المركز القومي لتوثيق التراث الحضاري والطبيعي :

فقد أنشئ المركز عام 1999 تابعاً لوزارة الاتصالات، ثم انضم إلى مكتبة الإسكندرية عام 2002، وممول من وزارة الاتصالات. ويضم المركز العديد من الأقسام كالموسيقى والآثار والمحميات الطبيعية والعمارة والتراث الشعبي .

وفي قسم التراث الشعبي يضطلع المركز بمهمة توثيق تقاليد الحياة اليومية التي تشكل تاريخياً التراث الشعبي المصري يهدف التناول المنهجي الذي يتبناه المركز في عملية تحقيق قاعدة البيانات، إلى بناء المادة العلمية المرئية والمسموعة الموضوعية الأشمل. وتصمم مكتبة قاعدة البيانات بحيث تضم مجموعة مرتبة تغطي المقالات الإثنولوجية (القبليّة مثلاً) والتحليلية، وكذلك الموضوعات الشائعة كتلك التي تتعلق بالأعياد التقليدية والاحتفالات والحكايات والأمثلة الشعبية ودورات

الحياة والتقاليد المحلية والأساطير والعادات والأنشطة اليومية والاعتقاد في الأولياء والتقاليد المعمارية والزراعية والموسيقى الشائعة المحببة والفنون والحرف والخرافات الشعبية والموسيقى الشعبية والرقص الشعبي فضلاً عن الأزياء الوطنية والحلي من كافة أنحاء مصر: من مصادرها البدوية والصحراوية والريفية والحضرية. وسوف تشمل قاعدة البيانات كذلك صوراً إيضاحية مبهرة، تتيح خبرة متعددة الوسائط حقاً بهذا التراث الشعبي (الفولكلوري) المصري. وقد صدر عن المركز أول معجم للغة الحياة اليومية عام 2007⁵⁷.

7 (المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية :

تقوم إدارة الفنون الشعبية بالمركز بتوثيق الحياة الثقافية الفنية فيما يختص بمجال الفنون الشعبية عن طريق رصد كل ما يكتب في الصحف والجرائد حول العروض الشعبية. وقد تطور العمل في هذه الإدارة مؤخراً - بفضل جهود الباحث الفولكلوري محمد أمين عبد الصمد بالمركز - حيث أصدرت دورية غير منتظمة في الفولكلور بعنوان: «فنون الفرجة»، كما اهتمت بنشر مجموعة دراسات متخصصة حول المأثورات الشعبية⁵⁸.

8 (مركز دراسات التراث الشعبي، كلية الآداب، جامعة القاهرة :

حيث أصدر د. جابر نصار، رئيس جامعة القاهرة الأسبق، قرار عام 2015، بإنشاء المركز للاهتمام بالإبداعات الشعبية المختلفة، والدعوة إلى ضرورة جمعها وتوثيقها ودراساتها. وعقد المركز العديد من الأنشطة الثقافية والعلمية، من بينها تنظيم الملتقى الدولي الأول للتراث الثقافي، بعنوان «الأدب الشعبي والدراسات البيئية»، في الفترة 23 - 25 أكتوبر 2018، والمؤتمر كان بالتعاون بين المركز والمجلس الأعلى للثقافة.

هذا عن المؤسسات الثقافية الحكومية والأهلية التي تهتم بدراسة المأثورات الشعبية المصرية، جمعاً وتصنيفاً وأرشفة ودراسة. وإلى جانب ذلك يوجد اهتمام من قبل المؤسسات الثقافية الحكومية بنشر دراسات الأدب الشعبي خاصة،

والمأثورات الشعبية عامة. فإلى جانب ما يصدر عن المركز القومي للموسيقى والمسرح والفنون الشعبية من إصدارات متعلقة بالمأثورات الشعبية في مجالات متعددة، نجد أول مجلة متخصصة في نشر دراسات المأثورات الشعبية مصريا وعربيا، وهي مجلة «الفنون الشعبية» التي صدرت عام 1965، عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ورأس تحريرها د. عبد الحميد يونس، ولكنها توقفت فترة عن الصدور، ولكن عقد الثمانينيات، وتحديدًا عام 1988، يشهد عودتها مرة أخرى إلى الحياة الثقافية لتغطي النشر في هذا المجال المهم. وذلك بعد أن أصبح رئيس تحريرها د. أحمد مرسى، تقديرا للدور الكبير الذي قام به من أجل إعادتها إلى الحياة. وكذلك تقديره لدوره فيما يبذله من أجل استمراريتها وتجويد منتجها شكلا ومضمونا.

سلسلة الدراسات الشعبية، الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة:

صدرت أولى أعدادها في بدايات تسعينيات القرن العشرين، ورأس تحريرها الأديب الكبير خيرى شلي، والذي خص كل عدد من أعدادها بمقدمة علمية بأسلوب أدبي حول الدراسة المنشورة وصاحبها. وقد ألت رئاسة تحرير السلسلة - عقب وفاة خيرى شلي عام 2011 - إلى د. سميح شعلان، الأستاذ بالمعهد العالي للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون، وعميد المعهد سابقا، ثم الشاعر مسعود شومان. وصدر من مطبوعات السلسلة حتى الآن أكثر من 170 كتابا.

سلسلة الثقافة الشعبية، الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.

وهي تعد أحدث السلاسل المتخصصة في مجال المأثورات الشعبية، فقد أصدر د. أحمد مجاهد، الرئيس السابق لمجلس إدارة الهيئة المصرية العامة للكتاب قراره بإنشاء سلسلة الثقافة الشعبية برئاسة تحرير خالد أبو الليل، في سبتمبر 2011. وقد صدر من السلسلة - حتى الآن - حوالي أربعين كتابا.

وتهدف السلسلة إلى تحقيق عدد من الأهداف، يمكن إجمال بعضها فيما يلي:

الاهتمام بدراسات الباحثين الشباب في هذا المجال، ممن لم تسمح لهم الظروف بنشر دراساتهم في السلاسل الأخرى. وبذلك تصبح هذه السلسلة تعبيرا حيا عن الباحثين الشباب وعن أفكارهم ورؤاهم الجديدة.

نشر الدراسات الأكاديمية التي تمت إجازتها في المعاهد والكليات التي تدرس الفنون الشعبية في جنباتها؛ إذ تعج مكاتب المعاهد والكليات المتخصصة بالكثير من الدراسات المتخصصة في مجال الفنون الشعبية، التي مر عليها وقت طويل دون أن تلقى من يهتم بها أو بنشرها؛ إذ ظلت حبيسة أدراج المكاتب. من هنا تأتي أهمية هذه السلسلة التي تقوم على نبش هذه المكاتب لاستخراج هذه الدراسات المهمشة، وإلقاء الضوء عليها ونشر ما يستحق منها النشر، بعد إعادة تحريرها لتناسب نشرها في كتاب للقاري العام، وذلك بعد إنهاء الإجراءات القانونية مع المؤلفين أو ورثتهم.

نشر كتاب من الكتب العمد في هذا المجال، التي قام بتأليفها أحد رواد دراسي المأثورات الشعبية العربية، أو نشر أحد الكتب التراثية التي تتصل بهذا المجال. وذلك على خلاف السلاسل الأخرى، التي انصب الاهتمام فيها على دراسات الرواد.

الاهتمام بنشر الكتب المترجمة المهمة في هذا المجال، التي تقدم أطرا نظرية ومناهج نقدية جديدة في هذا المجال، وهو ما لم يلتفت إليه أحد.

أن يتم تخصيص أعداد من هذه السلسلة - على نحو دوري - لتغطية كافة جوانب المأثورات الشعبية العربية، ما بين العادات والتقاليد والمعتقدات والحرف والسلوكيات الشعبية وغيرها.

بالتواصل مع الدارسين العرب ونشر أهم دراساتهم في السلسلة.

الاهتمام بنشر النصوص والدراسات الميدانية التي انصبت على دراسة الواقع المصري في شتى المناطق الجغرافية، وفي مختلف المجالات المعرفية الفولكلورية، مثل الأدب الشعبي والحرف والعادات والتقاليد والسلوكيات والمعارف الشعبية.

أن يتم في كل عام توجيه الدعوة إلى واحد من كبار المتخصصين في المجال لتقديم دراسة في السلسلة جديدة كل الجدة، لم يسبق نشرها.

إيماننا بأن الجذور الشعبية هي أكبر عوامل اللقاء بين المجتمعات والدول العربية والتواصل بينها، فإن السلسلة تسعى إلى نشر ما يدعم هذه الحقيقة، والأمر نفسه فيما يدعم وحدة المجتمع المصري. لذلك ستهتم السلسلة

الهوامش

المجلد الرابع، الأدب الشعبي، مرجع سبق ذكره، ص 42، 43.

11. أفدنا- إلى حد كبير- من الموقع الرسمي للدكتور محمد الجوهري.

<http://www.mgohary.net/>

12. د. سعيد المصري: إعادة إنتاج التراث الشعبي: كيف يتشبث الفقراء بالحياة في ظل الندرة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، 2011.

13. د. سيد البحراوي: الرواية العربية والأدب الشعبي، من كتاب «الحكي الشعبي بين التراث المنطوق والأدب المكتوب»، من أعمال المؤتمر الدولي السابع لقسم اللغة الفرنسية بآداب القاهرة، في الفترة 28 - 30 مارس 2009، دار العين للنشر، 2009، ص 233.

14. د. عبد الفتاح كيليطو: المقامات: السرد والأنساق الثقافية، المغرب، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية، 2001.

15. د. عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، المغرب، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 1988.

16. د. سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1997.

17. د. سعيد يقطين: ذخيرة العجائب العربية: سيف بن ذي يزن، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1994.

18. د. سعيد يقطين: قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1997.

1. د. سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، مرجع سابق، ص 86، 87.

2. د. سعيد يقطين: المرجع السابق، ص 98.

3. د. ضياء عبد الله خميس الكعبي: جدلية الشعبي والنخبوي في الثقافة العربية، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، السنة السادسة، العدد 23، خريف 2013، ص 49، 50.

4. أحمد رشدي صالح: فنون الأدب الشعبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 1997، ص 51.

5. د. أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، المرجع السابق، ص 11.

6. أحمد رشدي صالح: فنون الأدب الشعبي، القاهرة، المرجع السابق، ص 51.

7. للمزيد يمكن الرجوع إلى: حيرم الغمراوي، أدب الشعب، طبع بمطابع جريدة المصري، (د.ت).

8. د. محمد الجوهري: موسوعة التراث الشعبي العربي، المجلد الأول، علم الفولكلور: المفاهيم والنظريات والمناهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الدراسات الشعبية، القاهرة، العدد (143)، 2012، ص 50.

9. يمكن الرجوع للحوار كاملا في: صفحة الأدب بإشراف عبد الرحمن الخميسي، الجمهورية، الأحد الموافق 8 سبتمبر عام 1957.

10. د. محمد الجوهري: موسوعة التراث الشعبي العربي،



1

أغاني الحكيم «شَرْق»..ترنيمة الإله «شَرْقَن»

في العلاقة بين الموروث الشفاهي الزراعي في اليمن وأدب ما قبل إسلامي

أ. أحمد الطرس العرامي، كاتب من اليمن

تمثل الذاكرة الشفاهية وسيطاً أساسياً من وسائط المعرفة، وقد اعتمدت عليها المجتمعات الإنسانية الأولى في حفظ وتداول وتناقل معارفها وثقافتها وخبراتها، عوضاً عن كون أقدم نماذج الأدب الإنساني، كانت شفاهية في مختلف الثقافات، قبل اختراع الكتابة، كما هو الحال في حضارات جنوب شبه الجزيرة العربية، التي اعتمدت مجتمعاتها، مثل كل المجتمعات الشرقية القديمة، على ذاكرتها الشفاهية بالرغم من أن تاريخ الكتابة في اليمن القديم، فيما يعرف بخط المسند، يعود إلى حوالي القرن العاشر ق.م، قبل أن يتوقف في القرن السادس الميلادي، ليحل نظام الكتابة العربية المعروف الآن، محل خط المسند، تزامناً مع إحلال العربية الشمالية (لغة وسط شبه الجزيرة العربية المعروفة بالفصحى) محل العربية الجنوبية، إلا أن الذاكرة الشفاهية ظلت وسيطاً أساسياً في الثقافة لأجيال متعاقبة من البشر شهدت ثقافتها ولغتها التحولات ثلوات التحولات، ومع ذلك، فقد ظلت مشدودة إلى ماضيها، هذا ما يظهر في خصوصية اللغة المحكية وبعض الظواهر الفولكلورية والموروث غير المادي مما ثبت صلته

بثقافة اليمن القديم، وبقي حياً قروناً من الأزمنة دون أن يطاله الكثير من النسيان، فماذا لو أضفنا إلى ذلك أن ثمة أدباً عرف في اليمن القديم ما يزال حياً بشكل من الأشكال في الثقافة الشفاهية الزراعية، في واقع الحال، هذا ما ينبغي علينا مقارنته في هذه الصفحات من خلال حالة نموذجية، ليست سوى جزء من ظواهر أوسع درسها كاتب هذه السطور في مشروع كتاب، له حيثياته ومنطقاته وآلياته الخاصة ومادته المتنوعة، وأما معالجة الظاهرة النموذجية هنا فتنتقل مقاربتها من تساؤل محوري من قبيل:

هل يمكن القول إن ثمة «ملاحم/تراثيم-أدبية-دينية-زراعية» عرفت في اليمن القديم، وبقيت حية وفاعلة في الثقافة الشفاهية على هيئة أمثال وحكم وأغاني عمل؟ وفي المقابل: هل يمكن القول إن ثمة «آلهة أسطورية زراعية-أنصاف آلهة أو أنبياء أسطوريين زراعيين»، عرفوا في اليمن القديم، ثم أنهم ما يزالون أحياء في الثقافة الشفاهية لكن في هيئة حكماء فلاحين؟

في أرياف بعض مناطق اليمن (مثل يافع والبيضاء ومارب) حيث الحياة إلى وقت قريب، أبعد عن التأثير التقني والمعرفي، وحيث اقتصاد المجتمع، مثل معظم الأرياف اليمنية، ما زال يعتمد على الزراعة التي تمارس بالتأكيد وفقاً لتقنيات ووسائل تقليدية وبدائية متوارثة؛ في هذه الأرياف وضمن ثقافة فلاحيها الشفاهية، تشتهر أسطورة حكيم شعبي «فلاح» يدعى «شَرْقَه»، ليس ثمة حكاية محددة حوله، ولا شيء مؤكد أو شبه مؤكد عن حياته وشخصيته، ومعرفة بعض الفلاحين به تكاد لا تتجاوز اسمه الأول إلى اسم أبيه، بينما هو عند البعض الآخر «شَرْقَه بن أحمد»، لكن هؤلاء أيضاً لا يذهبون بنسبه أبعد من اسمه الثاني، وأما حضوره فسوف يتمثل في أغاني منسوبة إليه ترتبط على نحو «جوهري» بأعمال السقاية والسناوة «رفع الماء من الآبار» إذ (يرددها المزارعون أثناء عملية السقي «السناة» بأصوات وألحان مؤثرة ترفع

من همهم وتحفزهم لمزيد من العمل في مختلف الظروف في الحر والقر)¹، وهي ذات بناء صيغي إيقاعي يتسق مع طبيعة اللحن (الذي تردد به هذه الأقوال أثناء العمل من قبل المزارعين الذين يقفون على حافة البئر لاستلام الدلو عند وصولها ممتلئة بالماء أو أولئك الذين يحثون الخطى بعد الضمد في «المجلاّب» نزولاً وصعوداً)²، ومن أمثلتها:

ويش اخرجك يا الماء من قعر البير؟

قال: الله أخرجني والاحبال والدلي³.

الماء ملك من سِير الماء سار له⁴.

دلو العشي دلوين والصبح أربعة⁵.

ذراع بالمجلاّب قامةً بالبير⁶.

قامةً من الماء خير من قامة ذهب

يوم الذهب يكمل ولا الماء يكمل⁷.

ثوري مع ثورك أمانة واشريك.

وينشد كلُّ منها أو يستحضر بشكل مستقل ويرتبط اسم الحكيم بها إما ضمناً.. أو بشكل صريح عبر لازمة تفتتح بها بعضها مثل:

يقول شَرْقَه خيرة اليوم اوله⁸.

شَرْقَه يقول الأرض تدعي وا قوي.

ومع ذلك فإنها في مجملها تتصل بالخبرتين العملية والاجتماعية في هذا المجتمع الزراعي، أي لا تتضمن موضوعاً تتصل بحياته الشخصية أو من منظوره الذاتي، وإن بدت بعضها كذلك، مثل:

شَرْقَه بتول السقي وابنه عسكري.

ويظهر فيها أن الحكيم قد عمل في تلك الآبار، وهو معنى قوله «بتول السقي» أي أن عمله يتمثل في رفع الماء من البئر من خلال «الثيران» لأن من يعمل خلف الثيران يدعى (بتول) وأما (بتول السقي) فبمثابة تحديد أكثر دقة لمهنته المرتبطة بها أقواله التي يرى الناس أنها ناتجة عن خبرته في هذه المهنة. وسوى هذا سوف نعرف أن له ابناً



والشبي، وسعد السويني، أي أنه جزء من الظاهرة الكبرى التي يمثلونها، ومع ذلك فلا أدري إن كان أحد من القراء قد سمع به قبل الآن، فباستثناء ورود اسمه في بعض سياقات الكتابات المنشورة، فإن أهم ما دون عنه، يتمثل في «جهد توثيقي» عن ظاهرة هذا الحكيم وأحكامه وأقواله، جمعها الدكتور علي صالح الخلاقي، ونشرها كملحق بكتابه عن الحكيم «الخُميد بن منصور» الصادر سنة 2010م، وهذه المادة الشفاهية وحدها جديرة بالدراسة، خصوصاً أن ظاهرة الحكيم شرقه لم يكتب عنها أي شيء - في حدود معرفتي - قبل الآن.

والحكيم «شَرْقَه» تكاد تنحصر خارطة حضوره (في مناطق محددة أبرزها سرو حمير «يافع» والبيضاء وربما في مناطق أخرى مثل مأرب والجوف)¹¹، وهي خارطة خاصة به تميزه عن بقية الحكماء الذين عرفهم في الموروث الشفاهي اليمني، لكنه يتميز بدقة اختصاصه أيضاً، ذلك أن الحكيم «شَرْقَه» - وهذا طريف حقاً - يفرط في التخصص فهو (متخصص بأغالي ومواويل السنة فقط وهي عملية متح الماء أو التزاعه من البئر بالدلو عن طريق ضممد من الثيران أو الجمال أو الحمير وربما

«عسكرياً»، مثلما سوف نعرف من نص آخر أن له زوجةً، لكننا لا نعرف عنه ولا عنهما أكثر من هذا، لأن ذلك لا يرد في النصوص التي يتناقلها الفلاحون شفاهاً وبالتواتر جيلاً عن جيل، والتي تعد المرجعية الوحيدة عن الحكيم وشخصيته، ويظهر من خلالها (أنه نشأ وترى في منطقة الحديافع وهي المنطقة المعروفة تاريخياً بالعناق وتشتهر بسعة الأراضي الزراعية وتكثر فيها الآبار التي تسقي المزروعات)⁹، وإن لم يكن هناك دليل قطعي على نشأته في هذه المنطقة بالتحديد، فسي حين يحيا كظاهرة شفاهية في خارطة أوسع بقليل، فإن (الحديافع) هي أبرز مناطق شهرته.

ويكفي ذلك لتوضيح مدى كون هذا الحكيم غير معروف من حيث حياته وتاريخيته، فهو حاضر في الثقافة الشعبية كواحد من أولئك الحكماء الذين عرفهم في مختلف الثقافات الشفاهية (والذين يناط بهم حفظ ما قد حصلته المجتمعات الشفاهية من معرفة على مر الأجيال ويقدرهم المجتمع تقديراً عالياً لذلك)¹⁰، ولكنه ينتهي إلى ظاهرة «الحكماء الفلاحين» في الثقافة الشعبية الشفاهية في اليمن، أمثال: أبو عامر، وعلي ولد زايد،

مجموعة من الناس عند الحاجة)¹²، واختصاصه هذا يعني أن أقواله مرتبطة على نحو ما بالسقاية والسناوة من البئر، سواء من حيث المجال الطقوسي أو المضامين، فهذه الأقوال تردد من قبل المزارعين أثناء عملية السقي «السناة»، ولكنها قد تغادر حافة البئر لئلا تتداخل (في عداد الأمثال الشعبية التي يستشهد بها الناس في حياتهم اليومية، مثل (لا عاسمة جاعه ولا ساني ظمي): لا يمكن أن تجوع المرأة التي تطهو الطعام ولديها منه ما لذ وطاب بين يديها وبالمثل لا يمكن أن يظلم من يستخرج المياه العذبة من البئر وتجري جداولاً من بين يديه لتروي الحقول وتسقي المزروعات، وقوله (ذي ما يشرع من عشية ما سني): ومشارع الماء في الفصيح هي الفرض التي تشرع فيها الواردة أي لا بد من الشروع بتجهيز أدوات العمل من عشية اليوم الأول، ويضرب للحث على الاستعداد مقدماً لأي عمل لضمان النجاح)¹³. ومع ذلك فإنها تظل ذات صلة بأعمال السقاية ورفع الماء من حيث مضامينها التي تبدو كما لو كانت مستمدة من خبرة السناوة أو ذات علاقة بها على نحو ما.

وتستدعي هذه النصوص بشكل عام جدلية خاصة فيما يتعلق بتصنيفها «الجنس أدبي»، فعلى أنها نصوص شعبية من حيث لغتها وسياقها الاجتماعي الجماعي، وجمالياتها الشفاهية التي تعتمد على الإيقاع الصوتي كالوزن والنهيات السجعية (أو القافية)، إلا أن هويتها سوف يتنازع عليها فنان شعبيان هما «أغاني العمل» و«الأمثال الشعبية»، سواء من حيث المجال الذي تحضر فيه (أي أدائها كأغاني عمل أو حضورها كأمثال)، أو من حيث خصائصها الأسلوبية التركيبية وخطابها، ذلك أن إيقاعها الذي يتسق مع اللحن (الذي تردد به هذه الأقوال أثناء العمل)¹⁴. يجعلها إلى جانب الأداء نفسه أدخل في «أغاني العمل» كشكل من أشكال التعبير الشفاهي، لكنها أيضاً تحضر كأمثال والإيقاع سمة رئيسية من سمات الأمثال الشعبية، أضف إلى ذلك أن خطابها الحكمي وهو

يتجسد أسلوبياً في (جملة الشرط والأمر والنهي والجمال الاسمية) التي تقرر معرفة ما يعزز قربها من الأمثال، في المقابل فإن الطابع الغنائي في بعضها (تلك النصوص الابهتالية الدينية وإن كانت من حيث الكم تمثل نسبة ضئيلة مقارنة بالموضوعات الأخرى ذات الخطاب الحكمي) يجعلها تميل مجدداً إلى الغناء، وهكذا يمكن أن تستمر جدلية تصنيفها، بينما يمكننا القول إجمالاً إنها تتراوح بين خصائص الفنون لكنها ليست أحدهما، مثلما لا يمكن أن تكون فناً ثالثاً مزيجاً منهما. بل هي إلى الشعر أقرب، وإن لم تكن «نصاً مكتملاً» من حيث مفهوم «الشعرية الكمية» في الثقافة العربية الذي يحدد القصيدة الشعرية بعدد سبعة أبيات وما فوق، بينما تبدو هذه الحكميات كما لو كانت أبيات مفردة (وقليل منها ما يتألف من عدة أبيات، وقد يورد شطر وحده)¹⁵، في حين يُنشد كل منها أو يستحضر بشكل مستقل كما أسلفنا.

في الواقع، وباعتبارها من حيث الإنتاج والتداول «أدباً شعبياً جماعياً» أو ما هو في حكمه، فإن شرطاً مهماً وربما جوهرياً من شروط الفنون الشعبية القولية يغيب عن هذه الحكميات وهو شرط (مجهولية القائل)، فعلى أن أثر الجماعة واضح في صياغتها وتبنيها وروايتها وتداولها جيلاً عن جيل، إلا أنها مرتبطة باسم قائلها (الحكيم شرقه) وهذا الحكيم كما يبدو شخصية غير تاريخية، ما يجعله جزءاً من الظاهرة كإبداع جماعي، وسأعود لهذه الجزئية لاحقاً، إنما يمكنني القول هنا إن مسألة (نسبة هذه الأقوال إلى قائل) تمنحها طابعاً من «الشعرية»، على الأقل فيما يمكن أن نستشفه من قصيدة يُستهدف بها المتلقي من خلال ارتباط صفتي «الشاعر» و«الحكيم» بـ«شرقه» (عوضاً عما بين الشعر والحكمة من روابط إذا ما حضرت إحدى الصفتين دون الأخرى)، الأمر الذي يهيئ المتلقي لتلقيها باعتبارها شعراً، وسوف تتأزر هذه النظرة مع «أدبية» الفن الشفوي كشأن اجتماعي ومفهوم الشعرية بماله من محددات

في الوعي العام، لعل أهمها يتجلى في خصائص النص وإيقاعه الذي يأتي على وزن «مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن» من بحر «الرجز»، كما تحضر في بعضها القافية أو ما يؤدي وظيفتها، وبهذا تدنو من عالم الشعر ومفهومه، وأما تداولها كأمثال وحضورها كأغانٍ، فنعرف أن النص الشعري عادةً ما يكون مؤهلاً لأن يسري في مجال الغناء والأمثال معاً لانفتاح خطابه واتساع أفق تشكيله ووظائفه. وكثير من الأبيات الشعرية تلقى حياة أخرى خارج النص الذي وجدت فيه فتصبح سائرة مسار الأمثال والحكم (ويتحقق هذا في الشعر الشعبي في البيئة نفسها والشعر الكلاسيكي العربي إجمالاً)، ولكن أكثرها حظاً ستكون تلك الأبيات الشعرية التي توصف بـ «الحكمة». والحكمة عادةً ما تحضر في القصيدة العربية (والقصيدة الشعبية في البيئة نفسها) كغرض شعري رئيسي، إنما لا تأتي إلا عرضياً ضمن قائمة طويلة من الأغراض منها الفخر والمدح والهجاء والرثاء... إلخ، ومن النادر أن نجد مثل هذا الكم «الحكمي المحض» المنسوب إلى «شرفه» منسوباً لشاعر آخر (من الشعراء الشعبيين وشعراء الموروث العربي)، ولا نعرف إن كانت هذه الأبيات قد خرجت من قصائد طويلة، ذلك أن لا شيء غيرها قد وصلنا، ما يعني أن شرفه شاعر لا يقول الشعر إلا حكمة (في المقابل: حكيم لا يقول الحكمة إلا شعراً).

ومع ذلك تبقى هذه النصوص في إطارها الشفاهي الشعبي أبعد من أن تجسد «فنّاً شعبياً» ولو شعرياً مستقلاً» تتمثل فيه الكفاية النوعية التي تجعله (قادراً على إحداث عدد لانهائي من الأداءات المحاكاتية)¹⁶، بتعبير جيرار جنيت، أي أنها لم تكن لتصبح فنّاً مستقلاً (الزامل والبالغة)¹⁷ يمكن أن ينتهجه اللاحقون ويتجدد على الدوام مع ولادة مبدعين جدد يسلكون دروبه، ذلك أننا أمام نصوص متوارثة على هذه الحالة وفيها قدر كبير من الثبات، وإذا كانت انحدرت من نوع أدبي مندثر وهو ما يرجحه طابعها الفولكلوري فإنها لم تكن لتتحول إلى فن جديد، بقدر ما ظلت «مسخاً»

بلا هووية محددة، أو على الأقل مموهة وهي تبدو مزيجاً من ملامح عدة فنون شعبية، ولكننا قبل قليل حددنا أهمها في «الحكمة الشعرية»، غير أنها عبارة عن أبيات أو أجزاء أبيات مفردة، لا ترتقي إلى مستوى نص واحد من حيث الكم، ولكن ينبغي أن نلاحظ شيئاً مهماً بهذا الصدد: وهو أن ثمة روابط بينها تتحقق في وحدة الوزن (مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن) والنهايات الصوتية المتشابهة، حين تلتزم معظمها بما يشبه قافية «موحدة» كـ «الياء مع اللام»، وأحياناً «الياء مع الراء، أو الياء مع غيرهما من الحروف». ووحدة الإيقاع وتقارب القافية بالإضافة إلى أدائها في مكان واحد أو بيئة واحدة ودورانها حول اختصاص واحد، ونسبتها إلى حكيم بعينه، أسباب منطقية تدفعنا لافتراض أن ثمة نصاً أصلياً ثم أنه تفكك إلى أبيات مفردة صارت أغاني وأمثالاً شعبية.

وتلك الفرضية سوف يعززها طبيعة المضمون الشعري الحكمي الذي تتضمنه هذه الأقوال، وصلته بالوعي الزراعي، أو البنى الذهنية التي تدل عليها المضامين وطريقة بنائها وتشكيلها. ذلك أنها تتضمن معرفةً اجتماعية زراعية بقدر ما يمكن تفسيرها على أنها امتداد لمهنة الحكيم، فإنها في الأساس مرتبطة عضوياً بفكر وتجربة وطبيعة المجتمع الزراعي، لكن وقبل ذلك فإن غنائيتها وخصوصيتها البالغة، واستثنائيتها، تحيلنا على نظريات نشأة الشعر كمقطوعات قصيرة شاركت في نظمها الجماعة، وكارل بوخر في مؤلفه «النغم والعمل» يرى (أن حركات العمل الطبيعية المنتظمة لاسيما حركات العمل الجماعي، كانت تحث من تلقاء نفسها على التغني بأغان موزونة مصاحبة للعمل وميسرة له تيسيراً نفسياً)¹⁸. وهي نظرية تلتقي مع الفكرة القائلة بنشأة الشعر مرتبطاً بالترانيم الدينية، حين يجتمع هذان العالمان في طقس واحد، إذا ما قلنا إن الإنشاد أثناء العمل يشير إلى طقس شعائري، وهو ما يطرحه ثروب فراي في كتابه الماهية والخرافة، فالشعائر عنده بمثابة:



③

(قدّر من القدسية على كل مصدر للماء الجاري،
وحيثما كان يعتقد أن النشاط الإلهي يتجلى في إحياء
الأرض كان الماء الذي يعطيها الخصوبة ويهب الحياة
لسكانها يعد تجسيدا مباشراً لقدرة الآلهة)²⁰. وقد
عرف الفكر اليمني القديم تقديس الأرض الزراعية
في حد ذاتها، دون أن تقام فيها منشآت أو أي شيء
آخر، ولقد كان من أوصاف الأراضي الزراعية المقدسة
(أن تكون أرضاً واسعة، مصدراً للمياه، فيها موضع
للقرايين)²¹، ومن الملفت أنها تقترب من مواصفات
المنطقة التي يشتهر فيها شَرْقَه وهي منطقة
«الحديفاع» و(المعروفة تاريخياً بالعناق وتشتهر
بسعة الأراضي الزراعية وتكثر فيها الآبار التي تسقي
المزروعات)²²، ويتوارث فلاحو هذه المنطقة تقاليد
الزراعة منذ آلاف السنين كما يبدو من تقنيات رفع
الماء البدائية، مثلما يتوارثون أقوال شَرْقَه وإنشادها
في كل مرة يسنون فيها الماء من الآبار، بل ويفتتحون
كل يوم عمل جديد بطائفة محددة من أقوال هذا
الحكيم، وهي الأقوال ذات البعد الديني والتي تربط
بين القدرة الإلهية، والماء:

- بالله بدعنا بالقوي خلاقتنا

ومن سرح قال المعونة يا القوي.

«جهد إرادي (والتالي عنصر السحر فيها) لإعادة
الإمساك بألفة ضائعة مع الدورة الطبيعية. والمزارع
يجب أن يحصد محصوله في وقت معين من السنة،
لكن بما أن هذا الأمر إلزامي فالحصاد بحذائه
ليس شعائرياً بالمعنى الدقيق للكلمة بل إنه تعبير
مقصود عن الرغبة في تزامن الطاقات الإنسانية
والطبيعية في ذلك الوقت الذي تتبع أغالي الحصاد،
وتضحيات الحصاد، وعادات الحصاد الفولكلورية
التي ندعوها شعائر، ففي الشعائر، إذا قد نجد أصل
سرد القصص»¹⁹.

وفي الشعائر قد نجد أصل «الشعر» أيضاً، وفي
المقابس هنا من كلام فرأي، سيكون من السهل
جداً أن نستبدل «الحصاد» بـ «سناوة الماء» ونحن
نتحدث عن ظاهرة شَرْقَه، وعلاقة الأداء الغنائي
أثناء العمل، بالبعد الميثولوجي الزراعي.

وفي الميثولوجيا الإنسانية عموماً والزراعية خصوصاً،
اكتسب الماء مكانة مقدسة، مثلما ارتبطت أعماله
بطقوسية من نوع ما تشبه طقوسية الحصاد، كما
نرى في تقاليد الاستسقاء في اليمن القديم والتي
استمرت حتى العصر الحاضر، أما الآبار فكانت في
الفكر الديني السامي أماكن مقدسة، وعادة ما أضفي

يارب حق الحق وامح الباطلي .

شرّقه يقول الأرض تدعي وا قوي .

الحمد لله القديم الأولي

الآخر الباقي ولا يتحولي .

وفي الحكمة الأولى يستفتح العمل اليومي مستعيناً بالله، وفي الثانية يدعو لإحقاق الحق ومحو الباطل، وفي الثالثة يقول إن الأرض تستغيث بالله القوي، وفي الرابعة يحمّد الله ذاكراً إياه بصفات «القديم والأول، والآخر الباقي الذي لا يتحول»، وهي نصوص دينية تتضمن ابتهاجاً واستسقاءً للإله، وشكراً له واتكالا عليه في استخراج الماء من البئر.. ويقدر ما تؤكد علاقة الإنشاد بالطقس الشعائري، فإنها تعكس مدى ارتباط الماء بالمنحى العقائدي أو التصور الديني في الوعي الزراعي كما تعزز فرضية نشأة الشعر مرتبطاً بالترانيم الدينية وفي ذات الوقت تعزز فرضية النص الأصلي حين تأتي مقدمة على باقي الأغراض ليس في الافتتاح اليومي ولكن حتى في ترتيبها في العمل التوثيقي الذي يراعي بدوره الوعي الجمعي وتقاليد القصيدة في الثقافة الشعبية التي تفتتح عادةً بمقدمة دينية كتقليد ثابت ربما يعود إلى تقاليد شعرية مغرقة في القدم عرفت في الثقافة نفسها.

وإذا ما قلنا مع ثروب فراي إن كل «جنس أدبي» له نموذج أصلي قديم، أو أن الأسطورة مثلاً هي نموذج أصلي تنحدر منه عدد من الأجناس الأدبية²³، أو مع منظري التناس (إن كل نص هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى. فالنص الجديد هو إعادة إنتاج لنصوص وأشلاء نصوص معروفة، سابقة أو معاصرة، قابضة في الوعي واللاوعي، الفردي والجماعي)، مع الفروق بين الحالتين طبعاً، إلا أن ما يهم هو تلك العلاقة بين النصوص الأدبية ونماذج قابضة في الوعي أو اللاوعي الجمعي، أقول إذا ما سلمنا بذلك فإن القصيدة الشعبية في اليمن (كما هي معروفة على سبيل المثال عند غزال المقدشية والوهبي والعنسي وغيرهم من الشعراء) تمتح

من معين يتمثل في نموذج أدبي سابق (كالمعلقات الجاهلية التي هي بدورها تنحدر من أصل أسطوري ما) فهي أي القصيدة الشعبية-تسير على هذا النحو: (مقدمة دينية، وصف الرحلة/وصف الحيوان (أحياناً المركبة مكان الحيوان)، فخر، موضوع رئيسي، حكمة، خاتمة دينية) بل تلتقي مع النموذج الجاهلي في المضامين والأنساق الثقافية والأغراض الشعرية، وتختلف عنها حكميات شرّقه اختلافاً تاماً، فباستثناء هذا التلاق في المنحى الديني بينهما²⁴، فإن القصيدة الشعبية في اليمن كما هي عند شعراء القبائل تبقى أشبه بـ«معلقة» قيات باللهجة الشعبية، بينما نصوص شرّقه امتداد للأدب الزراعي وعياً وخطاباً ومضامين، وإذا كان (العربي- من حيث هو شاعر- ليس موضوعياً تاماً ليجد كفايته في فنّ كلامي واقعي محض؛ وإنما يضع فنه قبل كل شيء في خدمة فخره بنفسه، واعتزازه بمجد قبيلته)²⁵، فإن حكميات شرّقه هي «ترنيمة الماء» المتفردة، ومثلما يحضر فيها النسق الميثولوجي يحضر إلى جواره النسق الواقعي العقلاني، بما هو سمة من سمات المجتمع الزراعي التي انعكست في أدبه، ويمكن لهذه الثنائية أن تتجسد على نحو ما في هذه الحكمة:

ويش اخرجك يا الماء من قعر البئر؟

قال: الله أخرجني والاحبال والدي .

وفيهما يخاطب الماء: من أخرجك من قعر البئر؟ فيتحيله يرد: الله، والاحبال والدلاء (أدوات استخراج الماء). وبغض النظر عن إسلامية اللفظ «الله» فإن ما يلاحظ هنا هو حضور «أدوات استخراج الماء» في إشارة واضحة إلى الاتكال على الإله، والعمل في ذات الوقت، وفي الميثولوجيا الزراعية (هنالك مبدآن، هما بمثابة الأساس لتلك الطقوس: أولهما أن لا تتوقع شيئاً من لاشيء، فلكي تأخذ عليك أن تعطي شيئاً بالمقابل. ثانيهما، يمثل رؤية تقديسية للواقع، إذ أن القداسة لم تكن شيئاً ماورائياً ومفارقاً للعالم الطبيعي، بل يتم مقابلتها والتعرف عليها من خلال الأرض ومنتوجها الذي هو مقدس بذاته)²⁶، وهذان

المبدآن يتجليان في الحكمة السابقة على بساطتها، كما يتجليان في النسق المقدس متجاوزاً مع النسق الواقعي المتضمن فكرة الحث على العمل، وسوف نرى ذلك من خلال طائفة أخرى من نصوص شرقه، وهي التي تحمل قيماً اجتماعية مستقاة من المهنة ذاتها كتلك النصوص التي تحضر كأمثال كما ذكرنا سابقاً، بالإضافة إلى بعضها الآخر الذي يتركز بشكل أساسي حول قيمة العمل المرتبطة بقيمة الماء، مثل:

العز يا شرقه بمجلاّب أغبري.

بلد بلا مهرة ثمرها شجري.

من حب كيل البر بكر لولي.

وفي الأولى مونولوج يحدث فيه نفسه عن كون العز يبدأ من العمل بمجلاّب «أغبر»، وفي الثانية يرى أن البلدة التي لا تمارس العمل ثمرها عشب «ضار» أو لا فائدة منه «شجري»، وفي الثالثة يحث على العمل قائلاً إن من يريد خير الأرض (كيل البر) فعليه أن يستيقظ مبكراً للعمل، وهذه الطائفة وما يدخل في إطارها يتجلى فيها العمل كقيمة إنسانية عليا. وهي قيمة تنتمي فعلياً إلى فكر المجتمع الزراعي، مثلما ينتمي المقدس إلى وعيه الميثولوجي، ولكن مثلما تدرجت حكميات شرقه من النسق الديني إلى الدنيوي «قيمة العمل»، سوف تهبط إلى مستوى أكثر واقعية بل أكثر عقلانية، في طائفة ثالثة من النصوص التي تتضمن خبرة أو معرفة زراعية، إما «تجريبية» تتعلق بالعمل وحيثياته وتقنياته، وإما ما يمكن تسميته بـ «معرفة الإدراك الحسي» كمواقيت المطر، ومنها:

سوه عجل من طلح واهياج اسحلي.

ذراع بالمجلاّب قامّة بالبير.

دلو العشي دلوين والصبح أربعة.

لا تجعل الشرقي تقادم صيفنا.

الشمس بالتسعين بأوساط البير.

سعد الغنم والنوب لا قالوا دلي.

لا هزه البحري تحرف يا جمل،

وان هزه الشرقي قم شد لوعية.

عنب خلّاقه دنتّه بالخامسي.

وفي هذه الطائفة من النصوص يجنح الخطاب أكثر نحو العقلانية أو الفكر العملي التجريبي. من خلال تضمنه الخبرة العملية التجريبية، مثل (سوه عجل من طلح واهياج اسحلي)، والتي تتعلق بصناعة أداة «العجلة» المستخدمة في تقنيات رفع الماء²⁷، أو بعض النصائح بخصوص تقنيات الحفر وخبراته (ذراع بالمجلاّب قامّة بالبير)، وما يتصل بوقت الري وأهميته كتفضيل الصباح على المساء، بالإضافة إلى ما يشبه التقويم الفلاحي فيما يتعلق بالمواسم وعلاماتها، مثل (الشمس بالتسعين بأوساط البير) والتسعين: من المواسم الفلكية وفيه تستقر أشعة الشمس في وسط ماء البئر²⁸، وكذلك (سعد الغنم والنوب لا قالوا دلي)، والذي موسم تعشب فيه المراعي وتفتتح الأزهار فتجد الأغنام والنحل «النوب» ضالته دون صعوبة²⁹، ومواعيد بعض المحاصيل مثل (عنب «خلّاقه» موعده في الخامس)، والخامس من المواسم الزراعية في التقويم الفلاحي اليميني في عدد من المناطق، وهذه الخبرات والمعارف الفلاحية لا تأتي ضمناً ولا عابرة بل هي الغرض الرئيسي من البيت الشعري، أي أن غرضه الأول والآخر هو تضمن معرفة تجريبية زراعية من تلك التي تتراكم في الثقافة المتداولة عبر الأجيال وتحفظها محفوظة في صيغ شفاهية، لكنها هنا تحديداً تقترب على نحو ما من الأقوال المأثورة أو الشعر التعليمي.

وأرمي من كل ما سبق إلى القول إن نصوص الحكيم شرقه أبعد ما تكون عن «الشعر الشعبي» الشائع في البيئة نفسها هذه الأيام والذي لا يختلف كثيراً عن تقاليد وطابع الشعر العربي الكلاسيكي (الجاهلي)، بقدر ما هي أقرب ما تكون إلى «الفولكلور الشعري» المتوارث جيلاً عن جيل مرتبطاً بإنشاد جماعي

طقسي هز الآن على هيئة «أغاني عمل»، وهو ما يرجح كوننا أمام بقايا لنص أصلي استثنائي تفكك أغاني وأمثال، وبقدر ما تعزز هذه المسألة تلك الوحدة المفترضة بين النصوص كما أسلفنا، فإن من شأن ذلك أن يتقوى أكثر نظراً لهذا التدرج في المضامين والذي يكاد يرسم لنا خطأ مناسباً للبنية المضمونية للنص المفترض: (بعد ديني ميثلولوجي، حكمة اجتماعية، حكمة معرفية زراعية تجريبية)، وفقاً لترتيب المضامين التي قرأناها قبل قليل ووفقاً لتدرجها داخل أفق «رؤيوي» ينتمي إلى الوعي الزراعي، ويمكن لهذه البنية أن تكون ذات معنى قياساً على نماذج من الأدب الزراعي في ثقافات أخرى، وإن كان ليس ثمة نموذج بهذه الدقة من الاختصاص كما في ظاهرة شرقه، ولكن وعلى كل حال، فإن هذا المضمون يفترق مع المضمون في القصيدة العربية التقليدية فليس ثمة ما هو شخصي يعكس حياة «الشاعر» أو ينطلق من منظوره الذاتي أو يدور في الإطار «القبلي» الاجتماعي بقدر ما يتسع أفقه ليشمل الإنساني التجريبي الموضوعي.

وهذا المضمون الذي تخلفه حاجة اجتماعية وتحدده بنى ذهنية يختص بها المجتمع الزراعي يساهم هو في تشكيل خطابه. إن (المضمون الأدبي، بحكم تجرده عن طريق التنقيلات المتعاقبة، يبدع هو نفسه صورة التعبير الخاصة به)³⁰، وفي نصوص شرقه نحن أمام موضوعة إنسانية يُعبّر عنها من منظور حيادي يؤدي وظيفة «الحكمة أو الأقوال المأثورة»، أو «الشعر التعليمي» وقد تحقق فيها خطابه من خلال طبيعة الجملة اللغوية وأسلوبيتها التي تركز غالباً على جملة الشرط والأمر والنهي، والجمال الاسمية التي تقرر معرفة من نوع ما. بخلاف الموضوعة «الذاتية» في الشعر العربي. ولأن الشكل الأدبي في حد ذاته شأن اجتماعي، والأدب ناتج تفاعل الإنسان مع واقعه، فإن الشعر العربي (منذ الجاهلية ووصولاً إلى الشعر الشعبي) امتداد للوعي البدوي وبينة الصحراء، بينما ظاهرة شرقه امتداد للمجتمع الزراعي ووعيه، بما هي تمثيل حقيقي

لفكر هذا المجتمع وقيمه وبنيته الذهنية، ليس فقط- في خطاب النص وشكله ومضامينه ودوره الاجتماعي في الثقافة الشفاهية ولكن حتى في صورة الشاعر نفسه، التي يبدو أنها هبطت من أسطورة ما، لكنها تجسد لنا نموذجاً من «شخصية الشاعر» أكثر أناقة مما نعرفه في الموروث العربي.

وصورة شرقه كما هي حاضرة في الثقافة الشعبية تبدو على الطرف النقيض من صورة الشاعر المألوفة في الثقافة العربية، فهو شاعر لا يقول الشعر إلا حكمة، وحكيم لا يقول الحكمة إلا شعراً، وفوق هذا يظهر في هيئة الفلاح، وليس مألوفاً في الثقافة العربية أن ينتمي الشاعر إلى مهنته، وفي نفس الوقت يجسدها قيماً وخطاباً، فعادة ما كانت مهنة الشاعر هي الشعر، وغالباً ما كان الشعر أداة للقتال أو التكسب، وأما شرقه فمهنته فلاح وهو يدور في فلكها ويمجد العمل بما هو قيمة إنسانية عليا، عوضاً عن كونه يحضر في «العمل» ومن خلاله، وإن غادر ذلك فإنه لا يغادر موضوعيته، إنه شاعر لا يهجو ولا يمدح، ولا يرثي، ولا حتى يتغزل.. بل يخلص للحكمة ويقدمها للجماعة، وهذه الجماعة التي ينتمي إليها ليست قبيلة بل تجمعاً أكثر تقدماً من أن يكون «سلالياً» عنصرياً قليلاً على سبيل المثال. بل تجمع جغرافي (إن قلنا إنه يمثل المنطقة التي يشتهر فيها) أو مهني (إن قلنا إنه يمثل السقاية والمشتغلين بها)، وهكذا يحضر في الثقافة الشعبية كممثل لجماعة أو مجموعة بشرية أقرب إلى تلك المنظومات الاجتماعية التي تشكلت نتيجة لتطور أحدثته الثورة الزراعية. وإذا كان هذا سوف يتجلى أيضاً في اسمه (حين يختفي النسق القبلي في الانتساب سواء باللقب أو سلسلة النسب)، فإن الاسم يغدو أكثر انزياحاً حين يقترب من الطابع الأيقوني تماماً مثل أبطال الأساطير والحكايات، حيث الاسم أو الشخصية ليست سوى مجموعة من الأفعال تشكل إجمالاً صورة البطل، ولكن ليس ثمة سرد مكتمل عن «شرق» بل ليس له حكاية محددة أو متماسكة، إنه حقاً يشبه الأبطال



4

وفي معناها المرتبط بالشروق قد تشير هنا إلى أهمية السقاية باكراً قبل طلوع الشمس وتفضيلهم لها، وهو ما تدل عليه الحكيميات في مثل: (دلو العشي دلوين والصبح أربعة، من حب كيل البر بكر لوني)، وتأتي غير منفصلة عن هذه الدلالات، دلالات كلمة (شَرْق) الظرفية، والتي تعني تأخر الوقت لكن مرتبطة بالصبح ويقابلها (غلس) في المساء³²، أما في بعض مناطق ريمة، فإن لفظة (شرق) قد تعني الحراثة كما في بعض الأدبيات الزراعية مثل هذا القول المنسوب لعلي ولد زايد في هذه المنطقة:

«شرق على ثور حاسر... ولا تجداي الاصحاب»³³.

أي حراثة على ثور عجوز، خيرٌ من استجداء الناس. وقد تتصل في هذه الحالة بمهنة الحكيم «شَرْق» (بتول السقي)، وإجمالاً فإن كل هذا يمكن أن يساعد في فهم دلالة الاسم، اسم الحكيم (شرق)، لكنه لا يساعد كثيراً في فهم طبيعة شخصيته، على الأقل ليس كما هو الحال مع الاسم «شرق» (الشارق) في لغة اليمن القديم.

الشعبيين في أي ثقافة شعبية، لكنه يختلف عنهم في أن بطولته تتركز في «القول» بدرجة أساسية.

وهذا الطابع الأيقوني لشخصية الحكيم يتكف بدءاً من كون الاسم (شَرْقَه) ليس مألوفاً في اليمن كاسم «علم» بالرغم من أن هناك عائلة في محافظة البيضاء تسمى (بيت شرقه) وهذا نادر جداً بالنسبة للأسماء، أما فيما عدا ذلك فإن لفظة «شَرْقَه» في عمومها تعني في لهجة بعض مناطق اليمن مثل (عتمة): وقت معين من أوقات الصباح حين تكون فيه الشمس قد بسطت ضوءها على كل الأماكن، وبدأت ترتفع في كبد السماء، ويستخدمون اللفظة في تحديد موعد تناول وجبة من وجبات العاملين في الحقول تقع ما بين الفطور ووجبة الغداء، على أن اللفظة «شَرْقَه» في بعض المناطق مثل (غلس)، قد تعني بدايات الصباح الأولى، وعادة ما تضاف إلى كلمة «شمس» لتصبح «شَرْقَه شمس» بمعنى لحظات بزوغ الشمس تحديداً ظهورها في أعالي المرتفعات، وقد تنطق في هذه الحالة هكذا (زَرْقَه شمس)³⁴.

وفي النقوش المسندية، وردت كلمة «شرقن»، كصفة من صفات الإله عثر «الزهرة» ويعتبر (الركن الثالث من أركان الثالوث الكوكبي في الحضارة اليمنية القديمة ويمثل الابن للشمس والقمر من حيث الجانب الأسري في المجمع الإلهي)³⁴، والإله «عثر» في الفكر الديني القديم إله وطني (وقد تقدم اسمه في تلك النقوش على الآلهة الوطنية بسبب عموميته التي ارتضاها كل اليمنيين لأنه لم يكن إله كتلة سياسية معينة وقبيلة من القبائل ولكنه ارتبط بالمطر والسقي وهذان الأمران هما دعامة الحياة في الحضارة اليمنية القديمة)³⁵، وقد وردت لهذا الإله عدة صفات لكن أشهرها هي صفة «شرقن» التي عرف بها وحدها أحياناً، أي «شرقن» فقط، وهي تدل عليه عندما (يكون مرئياً في «الشرق» وتدل عليه كنجمة في الصباح وبالتالي فإنها تعني الساطع أو المضيء وسبب وصفه بتلك الصفة أنه يظهر في وقت يتداخل فيه نهاية ظلام الليل الحال كبنور الصباح، وبالتالي فإن ظهوره يبشر بطلوع النهار ويدل على حركة الحياة فيه بعد سكونها في الليل)³⁶، ولكن البعض يرى أن صفة «شرقن» لا علاقة لها بالجهة وإنما بالسقي والمطر، كذلك بعض صفاته الأخرى³⁷ التي تشير إلى أن هذا الإله له «علاقة بالمطر الذي يعتبر من وظائف الإله عثر»³⁸. وهو يوصف «بأنه (ذو هرق) أي: الذي يهرق، من الفعل (هرق) = (أراق) وتعني الذي يريق الماء»³⁹. كما أن عثر الشارق، هو الحامي للمنشآت المائية (سد، بئر، ماجل، ساقية).

وما زالت تحضر في تقاليد (السقي والري) في اليمن، بعض التسميات القريبة من مادة «ش.رق.» لتؤكد علاقة الصيغة بالري والسقيا وربما بالإله «شرقن». يشرح لنا جامع أقوال «شرقن» تقنيات رفع الماء من الآبار والتي (تتم بتقنية بدائية عجبية ابتكرها الإنسان من القدم حيث تحاط فوهة البئر بحافة حجرية متينة وتعلو على شفير البئر البكار أو الدعائم وهما حائطان وفي المحكم منارتان تبنيان على رأس البئر من جانبيها فتوضع عليها النعامة وتسمى الحاملة، وهي

خشبة تحمل البكرة وتسندها خشبة أصغر تواريهما من الأعلى تسمى (مشريق) ويثبت بينهما وبشكل عمودي عودان أصغر حجماً «الغريب» وتنصب بينهما البكرة العجلة التي يستقى عليها وهي خشبة مستديرة في وسطها محز للحبل..⁴⁰، والمهم في هذا هو أن «مشريق» و«مغريب» اسمان لبعض أجزاء الآلة القديمة لرفع المياه، ويشبه هذا تسمية بعض السواقي في إحدى القرى اليمنية بـ(شرقية، وغربية)⁴¹، وأعني أن هذا الحضور المتكرر لمادة (ش.رق.) مرتبطة بـ(الساقية والري) على اختلاف تمظهراته في (البئر، والساقية، والأدوات) يجعل من اسم الحكيم (شرقن) واسم الإله (شرقن) المرتبطين بالساقية والري أيضاً، معنى مختلفاً قد يكون له علاقة بالحقل الدلالي نفسه وبالتالي بالتقاليد والطقوس الدينية ومعتقدات الخصوبة والمياه المقدسة.

وفي اليمن الذي عرف الزراعة منذ آلاف السنين، كان للماء مثلما كان له في أي مجتمع زراعي، بعده الميثولوجي التقديسي، كدلالة على الخصب والنماء والتجدد، فهو «نطفة» السماء التي تتدفق في رحم الأرض فتنتج الثمرة والحياة، ولقد كان للآلهة اختصاصاتها التي من بينها «الري والأمطار»، وكان لأعمال الري تقاليد وطرقها وطقوسها الدينية كما نرى ذلك جلياً في ظاهرة «الاستسقاء» المرتبطة بنصوص «أدبية» خاصة بها. وحتى وقت قريب (كان لدى اليمن الجنوب [والشمال] طقس يمارس عند إصابة المنطقة بجفاف، فيخرجون بالأضاحي إلى العراء، ويرددون أدعية وناشيد تردد إلى الآن في المناسبات ذاتها وفي المنطقة ذاتها)⁴². ولا شك أن هذا الطقس قد توارثته الأجيال واستمر بتفاصيله أو أغلبها بما في ذلك تقديم الأضاحي والإنشاد كامتداد للفكر اليمني القديم وتقاليد⁴³.

والأهم من كل ذلك هو أن ما وصلنا عن تقاليد الري في اليمن القديم، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بما وصلنا مما يدل على وجود أدب يمني قديم، وأشهر الأدلة الأثرية وأهمها في هذا الصدد ما يعرف بـ«ترنيمة الشمس» أو نقش القصيدة الحميرية.

و«ترنيمة الشمس» هو الاسم الذي يطلقه الباحث يوسف محمد عبدالله، على نقش مسندي عثر عليه في «ضاحية الجذمة»، وادي قانية في مديرية السوادية، محافظة البيضاء، أبرز ما في هذا النقش هو (خاتمة كل سطر فيه، حيث ستكرر حرفان هما الحاء والكاف في كل سطر، وإن عدد حروف كل سطر تتراوح بين ثلاثة عشر حرفاً وسبعة عشر حرفاً والغالب هو ستة عشر، ورغم ان انعدام أصوات اللين والحركات «يقتل» أية محاولة مثمرة لدراسة التفاعيل إن وجدت، إلا أن لزوم الحاء والكاف في آخر كل سطر سبعة وعشرين مرة متتالية: يغري باعتبار ذلك قافية ممكنة)⁴⁴، والنص مكتوباً بالحرف العربي المعروف يأتي على هذا النحو:

نشترن / خير / كمهذ / هقحك

بصيد / خنون / مات / نسحك

وقرنو / شعب / ذقسد / قسحك

ولب / علهن / ذيجر / فقحك

وعليت / أدب / صلع / فذكك

وعين / مشقر / هنبجر / وصحك

ومن / ضرم / وتدا / هسلحك

.....⁴⁵

ويقترّب النص من الطابع الشعري الأدبي الذي يعزّزه مضمونه الابتهالي الاستسقاّي، ويوسف عبدالله يرى أنه ينتمي إلى نمط من النصوص «مألوف في الشرق القديم عموماً، إلا أنه نص جديد ومثير بالنسبة لليمن القديم ويعكس شيئاً من ثقافة عرب اليمن قديماً. كما أنه يخرج عن إطار ما تألفه في أشكال آلاف النقوش اليمنية ومضامينها، والتي وصلتنا إلى اليوم»⁴⁶، وقد نقل معناه إلى العربية (الفصحى) على هذا النحو:

نستجير بك يا خير فكل ما يحدث هو مما صنعت

بموسم صيد خنوان مائة أضحية سفخت

ورأس قبيلة «ذي قسد» رفعت
وصدر علهان ذي يجير شرحت
والفقراء في المادب خبزاً أطعمت
والعين من أعلى الوادي أجريت
وفي الحرب والشدة قوّيت
ومن يحكم بالباطل محقت
وغدير «تفيض» لما نقص زيدت
وليان «العز» دائماً ما يبضت
وسحر اللات إن اشتد ظلامه، بلجت
ومن يجأر ذا كراً نعمك رزقت
والكرم صار خمراً لما أن سطعت
وللإبل المراعي الوافرة وسعت
والشرع القويم صحيحاً أبقيت
وكل من يحفظ العهد أسعدت
وكل أحلاف ذي قسد أبرمت
والليالي الغدر بالاصباح جليت
وكل من اعتدى علينا أهلك
وكل من يطلب الحظ ملاً كسبت
ورضي من تعثر حظه بما قسمت
وفي (الشعيب) الخصب أزجيت
وينر «يذكر» حتى الجمام ملأت
الحمد يا خير على نعمائك التي قدّرت
وعدك الذي وعدت به أصلحت
أعنتنا يا شمس إن أنت أمطرت
تتضرع إليك فحق بالناس ضحيت⁴⁷.

وتقترّب هذه الترنيمة من الاناشيد البابلية، والأشورية، والأدب الحكمي في الشرق القديم وهي من حيث موضوعها وطابعها أنشودة ابتهالية من أناشيد المطر والاستسقاء، وخطابها موجه للإلهة (الشمس)، وهي إلهة المطر عندهم، كما تبين نقوش أخرى.



للغدير بـ«الشق أو الأخدود» بأن ثمة يد قامت بشقه، أما إذا اعتبرنا معنى الغدير النهر أو مجرى السيل الكبير فضي كلا الحالتين لا بد للاستفادة من المياه التي تجري من تدخل الإنسان وجهده، وأقل ذلك هو شق القنوات والسواقي⁴⁹، ومعناه أننا أمام أنساق دينوية إنسانية تظهر داخل الأفق الأسطوري في التريمة، بينما نجد أنفسنا في حكميات شَرْقَه أمام أنساق أسطورية خافتة تظهر على استحياء خلف مضامين تبدو في ظاهرها دينوية، مثل خصوصية الصباح أو الإشراف في السقي: (دلو العشي دلوين والصبح أربعة). إذ ليس له تفسير سوى أنه يرتبط بتبرك «إلهي» بوقت من الأوقات دون غيره، على أن المعنى ذاته في تريمة الشمس سوف يبدو لاهوتياً (وسحر اللات إن اشتد ظلامه بلجت / والليالي الغدر بالاصباح جليت). حيث القدرة الإلهية تقف خلف كل حركات الطبيعة وظواهرها، مثلما أن القدرة الإلهية سوف تسيج القوانين وتحمي الحق، كما يظهر من خلال المضمون القانوني التشريعي في الحالتين، ففي التريمة (ومن يحكم بالباطل محقت / والشرع القويم صحيحاً أبقيت)، وفي حكميات شَرْقَه (يارب حق الحق وامج الباطلي)⁵⁰، ولا يقع بعيداً عن ذلك ربط قيم العمل والكسب

والأهم من ذلك أنها تلتقي مع حكميات شَرْقَه في معانيها وخطابها، وطابعها الأدبي وصلته بالميثولوجيا الزراعية، بدءاً من كون كل منهما يتخصص على نحو ما في السقاية وري المحاصيل الزراعية، ثم الطابع الابتهالي الاستسقي، وإن كان مرتبطاً في التريمة بالآلهة الشمس، بينما غدا في لص شَرْقَه إسلامياً، لكنه ما زال متجسداً في طبيعة البنية المضمونية للابتهاال، وهي إذ تبدو في التريمة (عبارة عن تعداد فضائل الشمس ولعمها على العباد، وكلها توشي بقدرة الشمس وسيطرته المطلقة على كل شؤون الحياة)⁴⁹، تبدو قريبة منها في ابتهالات شَرْقَه التي تعدد فضائل الله، والاتكال عليه وحمده وذكره بصفات القوة والقدرة والقدم والأزلية والثبات.. كما تمجد إرادته التي تقف خلف كل شيء من إخراج الماء من البئر إلى حماية الحق، هذا مع أن حكميات شَرْقَه تبدو دينوية أكثر، حين تظهر فيها الخبرات العملية لاستخراج الماء من البئر وتقنيات الحفر والدور الإنساني في ذلك، بيد أن هذا لا يغيب كلياً في النص المسندي، فمن الواضح أن (وسائل الري المذكورة في التريمة من عمل الإنسان وانجازها فالآبار تحتاج إلى الحفر والبناء، وأغلب العيون لا تفجر إلا بعد توفير مجرى أرضي لها، وتوحي ترجمة الشارح

في الترنيمة بالالهة (وكل من يطلب الحظ مالا كسبت). وأنسنتها في حكميات شرقه (من حب كيل البر بكر لولي).

وبغض النظر عن التفاوت في حضور النسق الديني الأسطوري بين الحكميات والترنيمة والذي يبدو أن اختلافه بين الحالتين يعود إلى أنسنة حكميات شرقه جراء رحلة شفافية طويلة قطعتها منذ أصل ما هو أقرب ما يكون إلى ترنيمة الشمس، فإن المقابلة السريعة قبل قليل وهي توضح الفروق، تضع يدها في نفس الوقت على التناسبات الواضحة في تفاصيل المضامين التي تدور إجمالاً حول السقيا والري، وبالتحديد سناوة الماء من الآبار وخبراتها وما يتصل بذلك، ثم العمل الزراعي عموماً، فالمحاصيل الزراعية (اللبان، والعنب) في الترنيمة، يقابلها (البر والعنب) في ظاهرة شرقه، وسقاية الحيوانات كالإبل تحديداً في الترنيمة (وللإبل المراعي الوافرة وسعت) يقابلها في حكميات شرقه (خبرة وطن للعيس ذي ناخب وبرء)، بما لذلك من دلالة على أن مجتمع الظاهرتين (زراعي-رعوي) في نفس الوقت، غير أن بعض الخصوصية التي تظهر في ترنيمة الشمس وهي مرتبطة بتاريخ سياسي معين⁵¹، تغيب في ظاهرة شرقه التي تبدو أكثر عمومية من خلال خطاب مفتوح تأنسن بعضه وتداخلت معانيه، وتعددت صياغات بعضه الآخر، بيد أنها ما تزال تلنقي مع الترنيمة، إلى جانب التفاصيل السابقة، والطابع الاستسقاقي الابتهالي، في الأبعاد الكلية للنص: البعد الديني، البعد الحكمي، البعد الزراعي، وأخيراً في لغة النص، فإذا كانت ظاهرة شرقه شعبية بامتياز، فإن نقش «ضاحه الجذمة» يختلف عن النقوش اليمينية المألوفة، بل إنه يقترب من أدب الحكمة البابلي الذي نسج (وفق تقليد متوارث ومتراكم مما يجعله أقرب إلى «الأدب الشعبي» إذ أن نسبته إلى شخص معين أو زمان محدد أمر صعب)⁵²، بحسب الباحث مترجم النقش.

وعلى كل، فإن ما لا يخطئه العقل، هو أن ثمة علاقة بين كل من «شرقه» الحكيم الحاضر في الثقافة الشعبية في بعض مناطق اليمن، و«شرق» الذي تظهره كتابات المسند كأحد الهة اليمن الكوكبية

أو أحد أسماء أو صفات تلك الالهة، وأن يكون لدينا حكيم شعبي اسمه «شرقه»، وإله يمني قديم اسمه «شرق» قد يكون محض مصادفة، لكن ليس من المصادفة أن يكون الإله «شرق» (الذي تؤكد النقوش وجوده بلا أدنى شك)، والحكيم «شرقه» (مجهول النسب والمكان والزمان) متشابهين في كونهما متخصصين في الري، وقد سبق لنا القول إن الحكيم «شرقه» متخصص بكل ما تعنيه الكلمة هنا= في السقاية وسناوة الماء، وأما إحدى صفات «شرق» فهي ارتباطه بالمطر وأعمال الري.. إلخ. إن هذه العلاقة بين الحكيم شرقه والإله شرقن وهي علاقة تتكشف في الالتقاء اللفظي والطقوسي والموضوعي، سوف يعزز من شأنها أن المكان الذي عثر فيه على نقش «ترنيمة الشمس» (عزلة قانية، بمديرية السوادية، محافظة البيضاء) هي إحدى المناطق التي يشتهر فيها الحكيم شرقه، بل ما زال حاضراً في ذاكرة فلاحيه وأغانيها الشعبية المرتبطة بتقاليد السقي وسناوة الماء. وفي منطقة هجر قانية حيث عثر على نقش الترنيمة -بحسب مكتشفه- (يشاهد المرء عدداً من الآبار القديمة (الحميرية)، لا يزال بعضها يستعمل إلى اليوم وكذلك آثار من سداً قديم)⁵³، أما «الحد يافع» أهم مناطق شهرة الحكيم شرقه والمعروفة تاريخياً بالعناق فتشتهر بسعة الأراضي الزراعية وتكثر فيها الآبار التي تسقي المزروعات بحسب جامع أقوال «شرقه»⁵⁴.

ولا شيء يمنع أن يكون «شرقه» هو الإله «شرق» أو ظله، وأن تكون أغاني الفلاحين المنسوبة لهذا الحكيم هي أصداً نص ديني ابتهالي مشابه لترنيمة الشمس، كان الناس يتوجهون به إلى الإله «شرق» المتخصص في الأمطار والري، ومن الطبيعي أن يكون هذا النص مرتبطاً أسماً ودلالياً، بالإله «شرق»، كأن تكون هناك نصوص عدة منسوبة إلى الالهة أو إحدى صفاتها أو تجلياتها، أو تقرب بها إلى الالهة كهنة أو رجال دين، أو أبدعها شعراء لهم علاقة بالمؤسسة الدينية، وتبنتها هذه المؤسسة بحيث أصبح النص «سرديتها الكبرى» أو



وهذا السطر الشعري الصريح جداً يمثل الذروة لمجموعة الأسباب المنطقية التي تدفعنا للتساؤل: هل قام البطل الملحمي في كل من «تريمة الشمس» و«أسطورة شَرْقَه» بالتضحية بنفسه؟ وجزء من الإجابة فيما يتعلق بتريمة الشمس، هو السطر الشعري نفسه، لكن على خلفية التضحية بالبشر في اليمن القديم فصي «عهد الممالك القائمة على تجارة القوافل» (النصف الثاني للألف الأول قبل الميلاد) تذكر بعض النقوش وجود قرابين بشرية.. وكثيراً ما يقدم الشخص نفسه كقربان»⁶⁷، وقد يكون لذلك علاقة بالتضحية كنسق أسطوري، كما في الميثولوجيا القديمة والديانات الوثنية والزراعية، وهنا يخطر في البال ما يسمى بالبطل الملحمي الذي وهب نفسه للآلهة، أو ما يسميه سعيد غالمي (باستعارة «الإله القتل» أو «الموت الملحمي»)⁶⁸، كما في تضحية المسيح، ولقد اعتقد اليمنيون أن الإله «كهل» ضحى بنفسه، وفي نقش يعني آخر مثل نقش زيد عنان (وهو نقش ذو طابع أدبي أيضاً) يقدم صاحب النص «الأيل» قرбанاً. بل إن النص نفسه جزء من قران، وقد عثر عليه مكتوباً فيما يمكن أن يكون أراضٍ مقدسة، وهو أمر يتأزرمع دلالة تعليق النصوص الاستثنائية في الأماكن المقدسة (كما يقال عن «العلاقات السبع» مثلاً)، ومثله إنشاده في الطقوس الدينية كما تدل عليه «ظاهرة شَرْقَه» التي تحيا في ما يمكن أن يكون مكاناً

جزءاً منها، بينما أصبح مبدعها أو من تنسب إليه، رمزاً جماعياً أسطورياً، أو أنه في الأصل كذلك، كأن يكون «إنساناً» ضحى بنفسه قرباناً للآلهة من أجل الناس، فاحتفظ به الوعي الجمعي رمزاً أسطورياً يرى فيه كل فرد ذاته، أو ما يمثلها. وفي الميثولوجيا ثمة مبدأ مشترك (يكمن في أساس العقيدة هو أن المياه المقدسة مشحونة بالروح والطاقة الإلهية، وتقدم الأساطير تفسيرات شتى لذلك وتربط بين السمة الإلهية والمياه والعديد من الآلهة والقوى الغيبية، لكنها جميعاً تتفق على أن موضوعها الرئيس هو بيان أن عين الماء أو الجدول يتم تخصيبها إن صح التعبير بالطاقة الحيوية للإله الذي تستمد قدسيتها منه)⁶⁹. ويمكن القول إن أساطير التضحية تنطلق من كون الدم (في عقيدة الأقدمين هو مبدأ الحياة أو وسيلتها، وبالتالي فإن التعليل الذي كان شائعاً لقدسية المياه هو أن دم الإله يتدفق فيها)⁶⁶. وأما التضحية فكانت ما تزال حاضرة حتى وقت قريب في تقاليد الاستسقاء لدى اليمنيين، ولكنها في اليمن القديم وصلت إلى درجة «التضحية بالبشر»، ولا نعرف إن كان ذلك مرتبطاً «بالاستسقاء» بالتحديد، إنما يمكننا الاستدلال عليه من آخر سطر شعري «في تريمة الشمس» الذي يقول:

تضرع إليك فحى بالناس ضحيت

مقدسا «تكثرفيه الأبار»، لكن هل هذه الأبار مثل (العيون والأنهار المقدسة لإله السماء (بعل شاميم) التي تلقت دمه عندما ذبحه ابنه) ⁵⁹، أي هل تلقت دم «شُرْقه» الذي قد يكون قدم نفسه قرباناً إلهياً، أو أن أحداً فعل ذلك به، كابنه مثلاً، ابن «شُرْقه» الذي لا نعرف شيئاً عنه سوى أنه «عسكري»!!

في حضورها «الشفاهي الشعبي» تبدو نصوص شُرْقه الحكيمية أصداء نص «قرباني» بينما تبدو شخصية الحكيم قريبة من البطل الملحمي الذي ضحى بنفسه من أجل الجماعة، ذلك أننا لا نجد تفسيراً وجيهاً للغموض الذي يلف سيرة الحكيم، أو طبيعة حضور شخصيته التي لا تكاد تظهر ملامحها، إذ لا حياة ملموسة له ولا يعرف مكانه أو زمانه، إنه أقرب إلى الأبطال الأسطوريين من حيث أن حياته لا تبدأ عند نقطة معينة ولا تنتهي عند أخرى، فهو ممتد وحي داخل الجماعة ما حييت هي، وأما بقايا النسق الأسطوري الخفي الذي لا نكاد نتبينه إلا طفيفاً فيظهر في ذلك التقدير «الغامض وغير المفسر» للحكيم وما ينسب إليه، إلا في كونه هو «حكيما» وفي كون ما ينسب إليه «حكمة، حكميات» وأما الحكمة فلم تكن دنيوية بحتة، بقدر ما كانت مرتبطة بالمقدس، إما صفة في الإله أو الأنبياء أو في النصوص الدينية أو ما يقترب منها. فالحكيم، أو الحكيم أحد صفات الالهة اليمنية القديمة بل كان الإله القمر يسمى «حكيم». وفي ثقافات الشرق ألحقت الحكمة بالمقدس أو أنها انبثقت منه. وهكذا فإن الطابع المقدس للظاهرة هو

أكثر التفسيرات معقولة لهذه المكانة الشعبية التي تتصف بها نصوص شُرْقه، كما أنه العامل الوحيد الذي قد يجعل ثقافة ما تحتفظ بنص ما شفاهياً عبر الأزمنة وتجعله يقاوم النسيان، في رحلة يبدو أنها قد استلزمت عدم بقاء النص «الأصلي» على حاله دون تغييرات، إن أول التغيرات التي نفترض أنها طرأت عليه ستتمثل في هبوطه من نص ديني إلى «أغان مرتبطة بالعمل»، ومن نص «تشريعي» إلى حكمة شعبية لها ما للأمثال أو الحكم الشعبية من مكانة، بينما سوف يهبط الرمز الأسطوري من عرشه المقدس في سقف العالم إلى حافة البئر، أو من نصف إله إلى «شُرْقه بتول السقي» دون أن ينال ذلك كثيراً من مكانته إلا بالقدر الذي يبدو فيه متخفياً بفعل التحول وطبيعته، أي أن ذلك لن يمس طبيعته الفلاحية القومية، أولاً، كإله متخصص في تخصص فرعي داخل نطاق مهنة الزراعة بشكل عام (السقاية)، وثانياً كإله مختص بمنطقة من المناطق أو بخارطة جغرافية / اجتماعية محددة، وهما ملمحان أساسيان في شخصية الحكيم شُرْقه الأسطورية، فهو متخصص في السقاية دون غيرها، ومختص بمنطقة معينة فقط، وهو بهذا حكيم لا يتكرر في المنطقة نفسها وبالتخصص نفسه، وأما إذا كان ثمة من يشبهه في هذا التخصص الاستثنائي والإطار القومي / الإقليمي، فسوف نجده في منطقة أخرى من مناطق اليمن، في ظل تعدد للحكماء، قد يكون صدى لتعدد الالهة، وفق الاختصاصات والأقاليم.

الهوامش

- والمعنى: (ما الذي أخرجك أيها الماء من باطن الأرض: قاع الآبار؟ ويتخيله يرد: الله والأحبال والدلاء).
4. والمعنى: (الماء ملك من أجرى الماء جرى من أجله).
5. والمعنى: (دلو الماء المستخرج من البئر في الليل يساوي دلوين، أما في الصباح فيساوي أربعة).

1. د. علي صالح الخلاقي: (الحكيم الفلاح الحُميد بن منصور - شخصيته وأقواله)، بدون دار نشر، صدر، عام 2010 م، ص: 106.
2. د. علي صالح الخلاقي: السابق، ص: 106.
3. د. علي صالح الخلاقي: السابق، ص: 111.



الهوسة الشعبية¹ في العراق دراسة ونصوص

أ. محمد الخالدي، كاتب من العراق

تعدُّ الهوسة، أو الردسة كما تسمى أيضاً، أحد أنواع الشعر الشعبي العراقي التي تنظم عادة بأربعة أشطر. تكون الثلاثة أشطر الأولى بمثابة التهيئة للرباط (القفل) الذي يعدُّ روح الهوسة، بل هو (الهوسة) في حقيقة الأمر.

ومن الملاحظ أنَّ الأشطر الثلاثة الأولى لا تتقيد بوزن معين فربما تنظم بوزن الدارمي، أو الموشح، أو التجليبية، أو غير ذلك. أما الرباط فله وزن خاص به يأتي في الأعم الأغلب على بحر المتدارك.

ولد هذا النوع من القول في أحضان القبيلة العربية في منطقة الفرات الأوسط لتلبية حاجة أفرادها، ولا سيما في أيام الحروب والصراعات والمشاجرات التي كانت تنشب بين القبائل لأسباب وذرائع مختلفة.

ولاشك أن هذا النوع من الشعر يُذكرنا بأحد محاور الشعر العربي الذي شاع لدى القبائل العربية قديماً، والذي يُعرف بالرجز²، والذي يكاد يلتقي معه في نفس الغرض والهدف، فكلاهما يتشدان في الحروب لبث الحماس، وإثارة الهمم لدى

المقاتلين، فضلاً عن سمة الارتجال التي يتصف بها كل من الراجز والمهوال³.

والحق إن فن الهوسنة العراقي مازال يشوب تاريخه الغموض فلا نعرف على وجه التحديد، والدقة السنة التي ظهر فيها، كما لا نعرف من هي أول قبيلة استعملته في حروبها وغزواتها، ولا من هو أول شاعر قال أو أنشد فيه. ولهذه الأسباب كثرت الاجتهادات والافتراضات حول تاريخه، وجذور نشأته الأولى. وكلما حاولت الكتابة عنه أصطدم بقلة المصادر الموثقة التي تناولته، دراسة وبحثاً.

وعلى الرغم من كل ما ذكرت، حاولت - جاهدًا - أن أبحث وأتقصى عنه فيما توفر لدي من معلومات وجدتها مبثوثة في هذا المرجع أو ذاك. ولكي أضع النقاط على الحروف بشكل علمي، شرعت بوضع خطة عمل بنيتها على مجموعة من الافتراضات التي حاولت الإجابة عنها في ثنايا هذا البحث، منها: ما الهوسنة، ومن أين جاءت تسميتها؟ ماذا قال عنها الباحثون؟ متى وأين ظهرت؟ ما الفرق بينها وبين الأهزوجة؟ هل تنسحب على الأغنية أم على الشعر الشعبي؟ ما أغراضها وأنواعها وأوزانها؟ من هم روادها؟، ثم ختمت ذلك بالنتائج التي توصلت إليها.

وعلى كل حال فلا يسعني إلا القول إن هذا البحث ما هو إلا مساهمة جادة في إمطة اللثام عن هذا الفن. وحسبي أني سعييت، ولا أدعي الكمال، فالكمال لله وحده سبحانه وتعالى.

نبذة تعريفية بالهوسنة:

الهوسنة: إنشاد شعبي ظهر في أرياف منطقة الفرات الأوسط، ولاسيما الديوانية، والسماوة، تصاحبه حركة دائرية معروفة تتخللها أبيات شعرية حماسية يقوم بارتجالها وإلقائها أحد أبناء القرية الموهوبين في تجمعات شعبية كبيرة بهدف إثارة الهمم والتفاخر وبعث القوة والعزيمة، لدى المجتمعين ويبدأها بـ (ها أخوتي ها) وتُردد بعد ذلك الهوسنة «الرياط» عدة مرّات، ثم يبدأ المهوسجي بهوسنة أخرى، وهكذا، وقد يصاحب هذا الطقوس العشائري «العراضة»⁴.

وقد استخدمت الهوسنة قديماً، كسلاح فعال في أغلب النزاعات والحروب القبلية التي كانت كثيراً ما تنشب بين أفراد العشائر المختلفة، وقد كان يصحب الهوسنة آنذاك إطلاق العيارات النارية، وأحياناً هلاهل النسوة، ولم يقتصر نظمها على الرجال، وإنما كان للنسوة حظ في ذلك، ولاسيما في ثورة العشرين، إذ أشار السيد علي الخاقاني إلى بعضهن كـ (عفته بنت أصويلح الأذيرجاوية، وأفطيمة آل علي الظالمية، وأنجيده)⁵.

أما اليوم فقد تغيرت معالم الهوسنة واقتصرت على المناسبات الاجتماعية والوطنية، ولم يعد للمرأة دور يذكر فيها، كما لم يعد يصاحبها إطلاق العيارات النارية إلا في حالات قليلة ونادرة.

ما قاله الباحثون عنها

ضرب من الشعر العامي تنظم من شطر أو بيت ذي شطرين يغلب فيها التدوير وليس لها وزن معين وإن شاع نظمهم لها على وزن يقرب من بحر (المحدث)⁶.

أبيات من الشعر الشعبي الحماسي المحرض لاقتحام الأهوال⁷، أو «هي صرخة احتجاج وتحدي»⁸. نمط شعري ترنمي تطريبي منغم تنغيماً مستذوقاً من قبل المتلقي بتلقائية لا تكلف فيها، وأجمله وأقواه ذلك الذي يصدر عن العامة محدودي الثقافة⁹.

إنّها أكثر أنواع الشعر الشعبي شيوعاً بين القبائل العراقية التي ألقت الغزو، وشن الغارات منذ أحقاب عديدة¹⁰.

إنّ الهوسنة تفجير عاطفي يثير الهمم الرواق، ويعلن الحرب، ويقدّس الأمجاد المتوارثة، ويسب العدوان¹¹. «أنها ضرب من الفن التهكمي»¹².

لون غنائي فولكلوري عراقي يرافقه رقص جماعي يستخدم لإثارة الهمم والتحفيز على القتال، ويتميز هذا اللون بالإيجاز والسهولة والسرعة¹³.

الهوسنة من الشعر الشعبي الحماسي على بحر الخبب، وهي من هاس يهوس الشيء، أي دقه وكسره، ويقال حمل على العسكر فدا سهم وهاسهم، أي كسرهم والهواس، والهواسنة، الأسد الطواف بالليل مع جرة في طلب، وتعني أيضا الشجاع المجرب¹⁴.

متى وأين ظهرت؟

لا نعرف على وجه الدقة متى ظهر فن الهوسنة في العراق، ولا تتوفر لدينا نصوص قديمة نستدل من خلالها على تحديد تاريخ نشأته الحقيقي، إلا أن المسلم به أن الشعر الشعبي العراقي بمفاهيمه وتراكيبه المعروفة في الوقت الحاضر لا يتجاوز عمره المائتي عام، وعلى وفق ذلك يمكن تفنيد مزاعم من يدعي أن الهوسنة ظهرت إلى حيز الوجود في أوائل الاحتلال التركي للعراق عام 1514م¹⁵.

أما أقدم نص هوسنة عثرنا عليه فهو ما نسبته الأب انتساس ماري الكرمل¹⁶ لعشائر الهندية الذي قال: إنها قالت له وهي تحارب والي بغداد مدحت باشا¹⁷ بقيادة شيخها وادي¹⁸، مخاطبة إياه: «قم وادي وبغداد ارتجت»¹⁹.

فإذا صح ما قاله الكرمل، فإن ذلك يدعونا إلى معرفة تاريخ حملة مدحت باشا التي قادها على بغداد، والتي تشير المصادر إلى أنها قد حدثت بعد أربعة أشهر على ولايته للعراق نتيجة دعوته للتجنيد الإجباري، أي أن ذلك حصل في عام 1869م. ولكن ما يثير الاستغراب أننا لم نعث على أي نص مدون آخر طيلة سنوات الاحتلال العثماني، إذ ربما ضاعت أو فقدت تلك النصوص التي قيلت في تلك المرحلة.

ويظهر أن الهوسنة قد عُرِفَت في حياة الحاج زابير الدويج المولود في عام (1277هـ / 1860م)، إذ يشير السيد عبد الرزاق الحسني²⁰، والشيخ علي الخاقاني²¹ إلى نص منها ينسبانه إليه، كما أن هذا النص مثبت في ديوانه الذي جمعه الحاج محمد

باقر الإيرواني، يقول النص²²:

ظفر بيّ، ايمسا يست، ويده

أوعليه طالت أنفاسه ويده

جلب هوّه وأبوه مثله، ويده

من سابع جدي نبح بيها

وهذا البيت هو عبارة عن مجازاة لبيت من الفصيح، قاله أحد الشعراء:

هو الكلبُ وابن الكلب والكلبُ جدّه

توارث هذا الكلبُ من ذلك الكلب

ويبدو أن الحاج زابير كان مقلدا في نظم الهوسنة؛ ولهذا لم نجد في ديوانه سوى هذا البيت الذي أشرنا إليه، إذ ربما لم يكن هو بحاجة لمثل هذا النظم، فقد كانت تستهويه فنون شعرية أخرى، برع وأجاد في نظمها كالزهيري، والأبودية، والجملة ونص وغيرها.

وعلى كل حال فالذي يمكن قوله بلا تردد هو إن فن الهوسنة لم يكن شائعا ومعروفا إلا في منتصف القرن التاسع عشر الميلادي واستمر نظمه فيما بعد، ولا سيما في الخصومات والمشاجرات التي كانت تحدث بين القبائل الفراتية، فضلا عن مقارعة الاحتلال العثماني في أواخر عهده، إلا أن الذي يؤسف له أن جل النصوص التي نظمت في تلك المرحلة لم تصل إلينا، ولهذا نرجح ضياعها. أما في مرحلة الاحتلال البريطاني للعراق وما أعقبها من ثورات وانتفاضات شعبية، فقد حظيت الهوسنة بفرصة التدوين لتوثق تلك المعارك التي سطرها أبناء الرافدين، وهم يقارعون سلطة الاحتلال البغيضة، ولا سيما في ثورة العشرين التي قيل فيها الكثير من الهوسات الحماسية، منها: (يلتعد بالجوهز غيري / خلوني اجلاكه وكلت أنه / الطوب أحسن لو مكواري / بسر لا يتعلك بامريكه / هز لندن ضاري وبجاها / ودوه يبلعنه وغص بينه)، وغيرها.

نموذجان مجنسان مما قالته العشائر في خصوماتها:

قلنا في فقرة سابقة إن هذا النوع من الشعر التحريضي، القبلي النشأة، ولد في أحضان قبائل



سبب تسمية الهوس

يعتقد بعض دارسي الأدب الشعبي العراقي، أنَّ (الهوسة) هي «ضرب من الجنون»، يلتاب قائلها (الهوس)²⁷، ويبدو لي أنَّ هذا الرأي غير صائب لأسباب وجيهة منها:

1. إنَّ شخصية (المهوسجي) أو (المهوال)²⁸ شخصية اجتماعية قوية ومترتبة.
 2. يتسم بالفطنة والجرأة والنباهة.
 3. ذو موهبة، وقدرة فائقة في القول الارتجالي، وحسب ما يتطلبه الموقف أو المناسبة.
 4. كان بعض قائلها - في السابق - من شيوخ العشائر والوجهاء والرموز القبلية والوطنية.
 5. لم يظهر على قائل من قائلها - في يوم من الأيام - تصرف يشي بالجنون أو البلاهة أو التهور.
- من هنا لا أرى أي رابط يربط بين تسمية هذا الفن، والجنون. فالمتعارف عليه أنَّ المجنون لا يتصرف بعقل، أو حكمة، أو النظام، في حين نجد أنَّ المهوال هو من يمتلك ناصية الموقف في إدارة دفعة منجر المناسبة التي يُدعى إليها.

الفرات الأوسط، ويبدو أنه قد انتقل منها إلى مناطق قبلية أخرى في جنوبي العراق كالناصرية، والكوت، والبصرة، وقد كان يستعمله أبناؤها في حروبهم وصراعاتهم التي تحدث بسبب الأعراف والتقاليد القبلية السائدة وقتذاك كأخذ الثأر والمشاجرات، فضلاً عن نزاعات ملكية الأرض، وغيرها. ومن أمثلة هذا النوع، هذه الهوسة التي قالها عجمي باشا السعدون بعد انتصار سعدون باشا السعدون على ابن أخته الشيخ عبد الله الفالح في الشجار الذي حدث بينهما، إذ قال²⁹:

غداي الماطلي²⁴ لو ثار طرّيت

ثمّل لو دخن البارود طرّيت

آه سن البحر للميل طرّيت

خلي الطك للصديلي بيض²⁵

ومن الأمثلة الأخرى ما قاله الزعيم القبلي الراحل مبدّر الفرعون أحد زعماء آل قتلة في الفرات الأوسط²⁶:

ما تنداس ثابتنى وحدني

مبارد ما تحت يني وحدني

نشك اشكوك ونخيط وحدني

شك ما يتخيط شكيني

أما تسمية الهوسه بهذا الاسم، فالمرجح لدي أن مرد ذلك يعود للخصيصة المتفردة التي يتميز به هذا النوع من الإنشاد، والتي تكمن في ترديده بصوت عالٍ في المحافل، والأماكن الجماهيرية العامة والخاصة. وقد لاحظت أن كلمة (هوسه) قد وردت في اللغة العامية المتوارثة لدى المصريين، والتي مازالت مستخدمة لحد الآن. وقد أشير إليها بالرمز: «هوس»²⁹ (بغنى) (hs)، وقد اختلفت الآراء حول أصل هذه الكلمة فمنهم من قال: إنها قبضية³⁰، وردها آخرون إلى الهيروغليفية³¹، وعدّها غيرهم من الكلمات الفرعونية³². وبرغم هذا الاختلاف إلا أنهم يتفقون جميعاً على أنها تعني (صوت الغناء العالي).

وبما أن أداء الهوسه العراقية يتجسد بصوتٍ إنشادي عالٍ - هو الآخر - فعليه يمكن القول إن كلمة الهوسه (المصرية والعراقية) تصب في ذات المعنى، إذ أن كليهما يعني صوت الغناء العالي.

كيف بدأ نظمها:

لم يشر أي من المراجع التي بين أيدينا إلى كيفية بدء النظم في هذا اللون الشعبي في مراحل الأولى، ولكننا استطعنا أن نضع يدنا على نماذج متعددة منه لم يتجاوز نظمها الشطر الواحد. وهذا الشطر، هو من كان يطلق عليه (هوسه) في السابق، أي قبل مرحلة التحول إلى النظم الرباعي الشائع في الوقت الحاضر. فقد كانت الهوسه في بداية ظهورها وانتشارها عبارة عن شطر واحد يقال عند الحاجة، ويفي بالغرض المراد منه، ويؤكد ما ذهبنا إليه السيد عبد الرزاق الحسني بالقول: «وقد كان قديماً (يقصد فن الهوسه) يتقوم من بيت أو شطر واحد، كقولهم: متعجب خالقله أبعيره»^{33، 34}. وقد جمع الشيخ علي الخاقاني من أمثلة هذا النظم عدداً لا يستهان به عند حديثه عن الهوسه في ثورة العشرين، منها: (مشكوله الذمه أعله الفاله / رد فالتنه احتاجينه / العوجه اتعدل كل عوجه / يوحيده لمريكه أنخوده / يا موت أطحن وأنه ألهيك / بس لا تتعذر موش أنه / حل فرض

الخامس كموله / عرييد اسم أمك يلهيه)³⁵.

ويبدو أن متطلبات المواقف والحوادث التي كانت تعترض حياة المهوال، فرضت عليه أن ينحى منحاً آخر في النظم فراح يقلد ما وجده في بيئته الشعبية، ولا سيما النظم الرباعي كالأبوزية³⁶، وأبو نخيلة³⁷ والهات³⁸، وأبو معي³⁹، وغيرها، وهكذا بدأ يمهّد لنظم بيت الهوسه بأربعة أشطر. ثلاثة منها بقافية واحدة على روي واحد، أو بجناس لفظي تام، ثم يأتي الرباط (الهوسه). وقد سبق أن أشار الحسني إلى هذا التحول من دون أن يعطي مسوغاً مقبولاً له، فقال: «ثم رأى الشعراء منهم أن يقدموا ثلاثة أشطر من الشعر بقافية واحدة، ثم يجتمعوها بشطر رابع هو الهوسه»⁴⁰. أما الخاقاني فقد علل هذا التحول تعليلاً ظريفاً فقال: «وقد تنوع الشعراء الذين ينظمون الهوسه بأن صاروا يقدمون ثلاثة أشطر قبل (الرباط) المسمى بـ (الهوسه)، والسبب يعود إلى الذين يقومون بتلاوتها عن طريق (الدبكة) والضغط على الحنجرة بإعلاء الصوت ومضاعفة الصدى. فالمهوس حرصاً على استمرارهم يعطيهم الاستراحة عن هذا الطريق، وهو تلاوة ثلاثة أشطر وإعادتها لينشط الجمع المهوس»⁴¹.

وما دمنّا هنا نتحدث عن عملية تحول نظم الهوسه من الشطر الواحد إلى النظم الرباعي، فلا بد لنا أن نتوقف عند رأي المحامي حسين الحاج حسن⁴² الذي يحدد عمر هذا التحول بعشرين عاماً، إذ يقول: «والحق إنّ الفراتيين، وهم مبتدعو هذا الفن الشعري والمجددون فيه دون سواهم ممن نظموا على منوالهم - على كثرتهم - لم يهتدوا إلى نظم الهوسه على شكل نتف⁴³ إلا في عهد متأخر لا يتجاوز العشرين عاماً المنصرمة، وكبدعة ابتدعها البعض من الشعراء تحولهم صوب تطوير هذا اللون من الشعر فكان من نظمها في نتف بأربعة أشطر يلتزم في الثلاثة الأولى منها وزناً وروياً معيناً وينشئون الشطر الأخير من وزن آخر»⁴⁴.

ومن اليسر تفنيد رأي المحامي، إذ ما علمنا أنّ هذا التحول كان قد حدث في حياة الحاج زابر الدويج المتوفى عام 1911م، وكنا قد أشرنا إلى نموذج مما نظمته في هذا

اللون. فمن أين وكيف استدل على تحديد هذا التحول بعشرين عاماً؟.

والواقع، لقد صدمت كثيراً، وأنا أقرأ بعض ما أورده الباحث المذكور في المقالة الموسومة (الهوسة عنوان الفراتيين وديوان أحداثهم)⁴⁵، إذ تبين لي أنه لا يميز بين المطلع (المستهل)، والرباط، إذ يقول: «والرباط في شعر المربعات هو أول ما ينشئه الشاعر، ويسعى في أن يأتي به مستملاً مبتكراً حتى إذا وفق لصوغه والاهتداء إليه بنى عليه القصيدة كلها، فهو ما يجب أن يسبق إليه خاطر الشاعر، وهو الذي يحدد القصيدة من جهة الوزن والموضوع، وليس هذا بالأمر البدع لدى الشاعر العامي المغني، بل هو ما استقر ولوحظ منذ عهد ولع الناس بالأزجال في القرن الخامس الهجري حتى اليوم»⁴⁶.

ولكي لا تشغلنا هكذا مغالطات في الابتعاد عن صلب موضوعنا، فإننا سنترك أمر التعليق على ذلك للقارئ الكريم.

وهكذا شاع النظم الرباعي في الهوسة بين القافية والجناس. فمن أمثلة ما نظم بالجناس اللفظي التام قول الشيخ عبد الواحد آل سكر^{47، 48، 49}:

جميع الناس مَيّ وأنتَ بيهي

ومواجب سرت كثره وأنتَ بيهي

طيور أم العلم ترف وأنتَ بيهي

تندار الدنيه وذاك أنه

أما ما نظم بالقافية على روي واحد، فمنه قول الشيخ شعلان أبو الجون^{50، 51}:

بي خير ويجثر عسكر وريلات⁵²

سواربي⁵³ وبياده⁵⁴ وفوك طيارات

بعزم الله وعزم حيدر أبو الحملات

يتوزع وأطروح⁵⁵ أنشيل

ولا ريب أن هذا النظم الجديد قد وجد فيه بعض المولعين ضالّتهم فانتشر واتسعت قاعدته كثيراً، ولكن هل توقف الأمر عند هذا الحد من النظم (أقصد النظم الرباعي)؟

من المؤكد أن يكون جوابنا ب(لا). ودليلاً على ذلك ما نجده من النظم المتنوع في هذا الفن كالنظم الخماسي وغيره. فمن أمثلة الخماسي قول أحدهم⁵⁶:

تحدينه المنايه وما عرفنه الخوف

ولجل عزة وطنه صرنه كلنه أسيف

أهل نخوه وشهامه ونعرف المعروف

مشينه أويّه المعالي أصفوف تتله أصفوف

الهمم العدنه أتخبرك أحنه أرجال الكلفه أبزود

وهناك أنواع أخرى من النظم منها ما ينظم على شكل قصيدة، أو مقاطع من قصيدة تنتهي بالرباط (الهوسة)، وهذا يعتمد بطبيعة الحال على مهارة، ومقدرة الشاعر.

وهنا لابد من الإشارة إلى نقطة في غاية الأهمية تكمن فيما يحسب من نصوص رديئة على هذا الفن الجميل، ولا سيما ما ينظمه المعاصرون من المهاويل الذين مازالت تنقصهم الخبرة الفنية في النظم، والذين يحفل نتاجهم بـ«الاختلالات الوزنية» الكثيرة.

أنواعها

يقسم الباحث الراحل عبد الأمير جعفر، الهوسة على نوعين هما: (المطلقة)، و(المقيدة)⁵⁷. وينفرد بهذا الرأي عن غيره من الباحثين، إذ يرى أن الهوسة المطلقة، هي تلك التي تنظم بشطر واحد، أي من دون أن تسبقها ثلاثة أشطر بقافية أو جناس. أما الهوسة المقيدة فهي تلك الهوسة التي تنظم بثلاثة أشطر بقافية أو جناس، ثم يليها الرباط أو القفل.

ولا بأس أن نذكر أن هاتين التسميتين (المطلقة)، و(المقيدة) هما من التسميات الشائعة في نظم الأبوذية العراقية. فالمطلقة يقصد بها ما ينظمه الشاعر على سجيته من دون اقتباس أي معنى من بيت شعري فصيح. أمّا المقيدة (المولدة)، فهي ما ينظم فكرة أو مضموناً من معان سبق أن أوردها شاعر ما في بيت شعري فصيح.



(1) الهوسة العيكلية :

قيل إن سبب تسميتها يرجع لعشيرة عكيل (العكيل) التي اشتهرت بنظمها، ومن سمات هذا النوع (قصر الرياط)، ومن أمثلتها قول الشيخ مشير المزهري^{60، 69، 80} :

انهضوا إوياي يا شبان انهضوا إوياي

اتركوا النور أكطعوا الزاد، اكطعوا الماي

علي جودت⁶¹ وزير اعراكنه وي واي

استط بالله أشهل عيله

وقد لفت انتباهي أن جل الهوسات التي نظمت في العقد الثالث من القرن العشرين، وما سبقه هي من هذا النوع، بحيث لم أجد من غير هذا النوع فيما نشره السيد الحسني في كتابه (الأغاني الشعبية المطبوع في عام 1929م). أما ما نشره الخاقاني في موسوعته (فنون الأدب الشعبي) فهو الآخر يشير إلى قلة نظم الهوسة الحجمية قياساً إلى الهوسة العيكلية التي كانت لها الغلبة في النظم، وهذا ما يعزز القول أن الهوسة الحجمية لم تكن شائعة، إلا في خمسينات، وستينات القرن المنصرم. وهذا ما يفند رأي السيد عبد الأمير جعفر⁶² الذي يعتقد أن ما ينظم في المنطقة الغربية، والجزيرة، وبلاد الشام يسمى عيكلية. أما ما ينظم في الجنوب فيطلق على بعض أنواعها احجيمية⁶³.

وربما توارد إلى ذهن الباحث - ما نحن نتحدث عنه - فاختار عند حديث عن الهوسة هذا التقسيم. وأرى أنه غير مجاف للصواب فيما ذهب إليه. فالمقيدة ليست ببسيرة النظم على المهوال، إذ إنها تحتاج لمعرفة دقيقة بالأوزان الشعبية، وبحرف الروي الذي تبنى عليه قافية الهوسة، فضلاً عن التبحر في معرفة الجنس، وأنواعه، وكيفية استخدامه، ناهيك عن الدربة والممارسة الطويلة لمن ينظم هذا اللون بالطريقة الارتجالية، إذ أن هذا الطريق محفوف بالمخاطر.

من كل ما تقدم يمكن تحديد بعض المميزات التي تميزت بها الهوسة المطلقة عن سواها بالآتي:

1. إن الهوسة المنظومة بشطر واحد لا تتقيد بمقدمة لتهيئة المحتشدين.
2. تكون أولج في الأذن، وأعلق في فم المتلقي.
3. تكون سريعة ومباغثة وفاعلة.
4. لا تحتاج جهداً كبيراً من ناظمها.
5. بإمكان المهوال المجيد أن يرتجل قولها ببسر في أي محفل أو مناسبة.

وعلى كل حال فالأنواع الشائعة للهوسة في العراق تتمثل بنوعين شهيرين هما: «العيكلية» و«الحجيمية»:

(2) الهوسة الحجيمية:

ويرجع سبب تسميتها بهذا الاسم لعشيرة «بني حجيم» التي يقطن أغلب أفرادها في محافظة السماوة، ومن مميزات هذا النوع «طول الرِّباط»، ومن أمثله قول الشاعر عبد السادة الكصاد^{64، 65}:

تلعب دوماً⁶⁶ وكاغد⁶⁷ حكومهم أشلون مرتاحم

من ملهى لعد ملهى ومن ساح لعد ساح

ما تدري الشعب ما لوم ساعه أو كبر صياحه

كل يوم أوصاوغ نوري⁶⁸ أبهاي الناس أذخيلك يا لله أذخيلك

وزنها العروضي:

تنتمي الهوسة عروضياً إلى بحر المتدارك أو الخبيب، وهذا البحر يتألف من أربع تفعيلات هي:

فعلن / فعلن / فعلن / فعلن

ويمكن أن تنظم بـ (مفعولاتن / مفعولاتن / مفعولاتن / مفعولاتن)، ومثال على ذلك قول القائل⁶⁹:

بالك تهوه وتو كع ييه أحنه الليبر أحنه

كذلك يمكن نظمها بـ (مفعولاتن / مفعولاتن / مفعولاتن / مفعولات)، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر⁷⁰:

نار اءكيب تلهب فكره التوهك ييه

طريقة نظمها (بناؤها الفني العام):

لا يختلف البناء الفني للهوسة المجنسة عن البناء الفني للأبوذية التي تنظم عادة من ثلاثة أشطر بجناس لفظي تام، ثم يليها الرِّباط أو القفل، إلا أن ما يفرق بين النظمين هو أن رِّباط الأبوذية - دائماً ما - يختم بكلمة تنتهي بـ (يه). أما الهوسة فإن شطرها الرابع (الرِّباط) غير محدد بقافية معينة. وينطبق هذا القول أيضاً على ما ينظم منها بالقافية، إذ يتألف هذا النوع من أربعة أشطر. يكون للثلاثة أشطر الأولى قافية موحدة على روي واحد. أما الشطر الرابع فينتهي بالرِّباط الذي يجسد معنى ومفهوم الهوسة المعروف.

طرق أخرى في نظمها:

لم يكتف الموهال بالطريقتين اللتين أشرت إليهما في النظم، بل راح يبحث عن طرق جديدة أخرى كالنظم بوزن الموشح، أو الدارمي، أو التجليبية، أو الهزج، وغيرها. وسنشير إلى هذه الأنواع تباعاً:

(1) النظم بوزن الموشح: ومن أمثلة ذلك قول

الموهال مكطوف الظالمي⁷¹:

أحنه أهل شط الفرات من أختلك

وأحنه أهل اعراكها كبل الخلك

السفينه بغير راعيها اتغرك

أحنه أول بيضه وكل غش ما بينه

(2) النظم بوزن الدارمي: ومن أمثله قول

الشاعر الدكتور إبراهيم البصري⁷²:

حمود الشهم للغير ناذر وجوده

أفضاله مثل السيل بكرمه وجوده

للظامي باسط دوم جفه وجوده

فاتح باب، وكل الديره اتفاخر ييه

(3) النظم بوزن التجليبية: قالها أحد الثوار من

أهل الرميثة⁷³:

يكوكس⁷⁴ وين وجهك جوك⁷⁵ أهل الموم⁷⁶

تطلبك بالشعبي، واعرضيت اليوم

لا بد ما نسوي أعلم السماوه يوم

تستانس بي حته أمريكه

(4) النظم بوزن مجزوء الهزج (الطويل الشعبي):

ومن أمثلة هذا النظم قول الشاعر عبد

السادة الكصاد⁷⁷:

ذبحنه أجنود الاستعمار بالثورات وأهل القيس⁷⁸

وشعب أعراكنه أمدّس على الثورات أهو تدريس

وأحنه الكل فرد منّه أهو هدهد عرش بلقيس

كل واحد يعصي أنفوت العرشه أنهدم ييه

(5) الهوسة ذات الرباطين:

يعدّ هذا النوع من النظم من الأنواع القليلة والنادرة، فقد عثرت على نموذج واحد منه كان قد نظم في إبان الحرب العراقية الإيرانية، سأكتفي بالإشارة إلى رباطه، إذ يقول قائله:

جنديني يعادل دبابي والموت أعلى الحق ميهابي⁷⁹

ومن أمثلة هذا النوع، هذه الهوسة الوطني⁸⁰:

العراق بزود أهله ما يطخ الراس

وعيون الفرات ودجله إله حراس

يظل شامخ وطنه وللمجد نبراس

مهيبويه أحوده ومامونه بزود أرجاله تظل مصيونه

(6) الهوسة ذات الحواشي أو (الساري) نسبة إلى

عشيرة السواري⁸¹:

يتألف هذا النوع من أربعة أشطر بقافية ذات روي واحد، ثم تأتي مقاصير (اثنان أو أكثر) تنتهي بقافية موحدة تختلف عن قافية الأشطر الثلاثة التي أشرنا إليها، ثم يلي ذلك الرباط، ومن أمثلة هذا النوع هذه الهوسة التي قيلت في وفاة أحد الأعراء⁸²:

دشن⁸³ لا تالطن بعد بينيات

المدامع لا تسجنهن على الوجنات

الشهم عريس جذاب اليكلجن مات

أعليه الموت..

أمتين أيقوت..

وحتى الكاع أتحاف عليه

قصائد نظمت بطريقة الهوسة:

لم يقف الشعراء عند حدود ما متعارف عليه في نظم الهوسة، بل راح بعضهم ينظمها على شكل قصيدة متعددة المقاطع، ومن هؤلاء الحاج زاير الدويج الذي نظم إحدى قصائده على وزن الهوسة، أو كما يسمونها (هوسة عكيالية). وقد

تألفت قصيدته هذه من مطلع عبارة عن شطر واحد وعدة مقاطع، وكل مقطع يتكوّن من أربعة أشطر. ثلاثة منها بقافية موحدة على روي واحد. أما الرابع فهو الرباط أو (القفل)، فيكون له قافية مغايرة. نقتطف من هذه القصيدة مطلعاً ومقطعين⁸⁴:

صنّج⁸⁵ دين انجرهيه، إله

لعلوم الدين اشتديني أوعضه الدور لكل أوجيني
وين ايروح اللي امعادين أحنه الموت الما بي ظنه

للموت أنود امشهايه أومتعنين أعليه أعنايه

غم خزل⁸⁶ كل عكله ورايه يمثل بالبصره اويتنه

وقد اتبع الحاج زاير شعراء آخرون في هذا النظم، منهم الشاعر جعفر الأديب الذي نظم إحدى قصائده على شكل مقاطع. يتكون بعضها من أربعة أشطر تكون ثلاثة منها بقافية موحدة على روي واحد. أما الشطر الرابع فينتهي بقافية تتلاءم مع قافية الهوسة التي تكون بمثابة لازمة ثابتة مع جميع المقاطع. ويتألف بعضها الآخر من ستة أشطر. تكون خمسة منها بقافية موحدة على روي واحد. أما الشطر السادس فينتهي بقافية تتلاءم مع قافية الهوسة، وهكذا دواليك. نقتطف من هذه القصيدة هذين المقتعين⁸⁷:

لوهب عج الشرجي وكبر وسفانج يمهيله أتحير
أحنه الضاك المروتممر للدفع بشوك أيعانكها

يردرس حيل الموضايكها

ملاح اللي فج أبجرها لو مر أبجوره أيدبرها

لوشلته بمتونه ابجرها او من جزره الجزره ايعبرها

مو مثل اللي مو خابرها يركض عالصاري او غركها

يردرس حيل الموضايكها

الطقس التقليدي الذي تؤدي فيه الهوسة

لهوسة طقس عشائري تقليدي يصاحبه رفع البيرق الخاص بالعشيرة، أو رفع بيارق مجموعة العشائر المجتمعة، وهذا الطقس معروف لدى سكان القرى والأرياف والمدن العراقية، حيث تتم مراسيمه بـ«قيام مجموعة من الرجال في ترديد عبارات شعرية يصحبها إيقاع منتظم تحدّثه ضربات الأرجل عند اصطدام أسفل القدم بسطح الأرض، مع إنفراد رجل من هذه المجموعة بإلقاء الأبيات الشعرية التي يرتجلها في المناسبة التي أقيمت من أجلها الهوسة، وإرجاع للشطر الرابع (القفل) من قبل المجموعة عدّة مرّات مع دوران متتابع حول المكان نفسه، ويعرف الشخص الذي يلقي شعر (الهوسة)، بالمهوسجي»⁸⁸.

وقد ينفرّد رجل واحد (المهوسجي) - وهذا هو الشائع - في القيام بمهمة تحريك الرجال وإثارة عزائمها برقصة حماسية «حيث يقف الشاعر وسط حشد من الناس الذين تخلّقوا حوله ليُلقي شعراً تعقبه هوسة يصاحبها تحرّك على شكل دائري من قبل الجميع، ولم تكن هناك موسيقى مصاحبة لهذه الرقصة عدا أصوات الكرات الحديدية المعلقة في حامل البيرغ»^{89، 90}.

تقسيمها تبعاً للطبيعة الجغرافية

يمكن تقسيم الهوسة تبعاً لطبيعة المنطقة الجغرافية العراقية على الوجه الآتي:

1. الهوسة الجنوبية: وتشمل محافظات ذي قار، والعمارة، والبصرة، والكويت.
2. الهوسة الفراتية: وتشمل محافظات النجف، وكربلاء، وبابل، والديوانية، والسماوة.
3. هوسة المنطقة الغربية: وتشمل محافظة الأنبار وما يجاورها من مدن كمدينة (أبو غريب) التي تقع ضمن حدود محافظة بغداد.

أغراضها

لم يعد يقتصر نظم الهوسة على الغرض العشائري التقليدي، بل راح يسهم ناظمها في مجمل شؤون الحياة الاجتماعية والسياسية والوطنية والدينية؛ ولهذا تعددت الأغراض وكثرت المهام.

(1) ما قيل منها في السياسة ونقد الحكومة⁹¹:

أنلاصت⁹² بين عارف⁹³ وبعد أشد تنلاص

وأحرك بالخزينه أصبحت ثلث احصاص

ثلث لبن الوليد⁹⁴ وثلث لبن العاص⁹⁵

وثلث الثالث طاهر يحيى⁹⁶ أيمصص ييه

(2) ما قيل منها في الوطنية⁹⁷:

كلنه انموت دون الوطن ودنه

أو لو جدمه عليه الحتم ودنه

كلمن وصل حدنه وكرب ودنه

للمظلم خل يودونه

ثالثا: ما قيل منها في الفخر⁹⁸:

دلّه أحنه ومضيف يفوح طيبه وهيل

نجريدوي ويجيب التايهين أبليل

عراقيين أسمنه بعلو نجم أسهيل

لوصار الطك تلعب جول⁹⁹

(4) ما قيل منها في الحب والغرام¹⁰⁰:

عسه عمري كضيت أويّاك وليت

أو عكب وصلك عليّ أجفاك وليت

دريت أبيوم مد الظعن وليت

الموت أولا صدك ساعه

(5) ما قيل منها في الرثاء¹⁰¹:

اليوم أصبح يتيم ومحزن المشخاب¹⁰²

أعله مفتاح السياسة اليرهم الكل باب

بيك أيطيح هذا ما حسبه أحساب

غيرك ميّت يوحي محد يعلم ييه

(6) ما قيل منها في الهزل¹⁰³ :

إحنه أرباب عمشه بالحرب الوه

وتشهد لعدصولتنه السعلوه

أبونه أدم وأمنه صدك حوه

ياما فر كعنه¹⁰⁴ وصبيته¹⁰⁵

المراسلات فيها

اخترنا من المراسلات هذه المراسلة التي حصلت بين الشيخ عجة الدلي¹⁰⁶، زعيم البوجياش، والشيخ عزارة المعجون¹⁰⁷، زعيم بني حليم آنذاك.

قال الشيخ عجة مخاطباً الشيخ عزارة¹⁰⁸ :

هذا العلم هذا عال حرب منشور

ودمنه أعلم الملاكه أبكل مسيه أيفور

دوك أسرع يطارش كل¹⁰⁹ لين مذكور¹¹⁰

يتلكه الصوجر وأحنه إوياه¹¹¹

فأجابه الشيخ عزارة قائلاً¹¹² :

عد وجهك (يعجبه) العلم خلّه أيرف

وعلى روس النشامه بها الوطن يشرف

(عزارة) أيكول حاضر والصبح يكشف

الخوش أزلّم تيين بيه

المساجلات أو المطارحات فيها:

اعتاد الشعراء العراقيون على المطارحات فيما بينهم في الفنون الشعرية كافة، وقد اخترنا هذه المطارحة التي حصلت بين الشاعر عبد السادة الكصاد، والمهوال الفراقي مكطوف الظالمي، إذ قال الفراقي منتقداً سياسة الحكم الملكي العراقي وقتذاك¹¹³ :

يمنادي الشعب لبّاك¹¹⁴ من ناديت

ذبحت أهل الفرات أعليك ما بكي¹¹⁵

سويتك حكومه وسلميتك بيت

أشلون أتسلم البيت المطره أو مطره اتصاوغ بيه

فرد عليه الشيخ عبد السادة الكصاد مطارحاً له¹¹⁶ :

مطره البيت وأهل البيت حكه من تصاوغ بيه

اشجمر مرّه تجي للبيت مطره أو خالي أهو تلجيه

من عشرين لثلاثين للخمسين مطره اتبوك وتضم بيه

الرايد يحفظ هذا البيت يطلع¹¹⁷ مطره أو ذاك الحاي¹¹⁸ مايدناه

من أشهر روادها في العراق :

لفن الهوسة رواد كثر منهم : الشيخ عجمي آل باشا السعدون، والشيخ شعلان أبو الجون، والشيخ عبد الواحد آل سكر، والشيخ مرزوك العواد، والشيخ عجة الدلي، والشيخ عزارة المعجون، والحاج سعدون الرسن، والمهوال عبد السادة الكصاد، والمهوال مكطوف آل جواد الظالمي، والمهوال محمد صيته الحساني، والمهوال حداوي أبو عبد، وعباس كبس الفتلاوي، وغيرهم.

ما الفرق بين الأهزوجة والهوسة :

يمكن تعريف الأهزوجة على إنها الأقرب إلى الأغنية أو الأنشودة، ولا أستبعد أن يكون اسمها قد اشتق من معنى كلمة الهزج التي تعني الغناء، أو الإنشاد عند العرب، وهذا مصداق قول الشاعر العربي: (هزجنا في أغانيكم - وشاقتنا مغانيكم).

ولا ريب أن الأهزوجة تختلف اختلافاً جذرياً عن الهوسة في تركيبها وطريقة نظمها وأدائها، ولكن هذا لا يمنع من وجود بعض المشتركات التي تجمع بينهما، ولا سيما في الحركات والرقص.

وقد لاحظت من خلال مجريات هذا البحث، أن أغلب الباحثين في ميدان الشعر الشعبي والغناء، لم يفرّقوا بين الأهزوجة والهوسة، إذ يقول أحدهم: «وعندما تقال الأهزوجة تقال بصوت غنائي يرافقها رقص إيقاعي على شكل دائرة، وبصورة متواصلة ويلوّح الراقصون بأسلحتهم أثناء ترديد الهوسة والرقص»¹¹⁹، ثم يكمل في مكان آخر قائلاً: «لقد



قصيدة أو عدة أبيات من قصيدة، سواء كانت شعراً فصيحاً، أم شعراً شعيباً، ثم ترددها بعده الحشود المتظاهرة، لعدة مرّات. وهنا أود أن أشير إلى أننا يمكن عد أناشيد تدريب الجيش، ولا سيما المغاوير والقوات الخاصة، فن أهزوجة، وكذلك ما ينشد من أغنان وطنية، وتعبوية في المعارك، والتي تبث عادة عن طريق الإذاعات الميدانية، والمحلية، فضلاً عن أغاني وأناشيد الثورة الفلسطينية، ومنها هذه الأهزوجة التي تقول كلماتها¹²⁴:

طالعك يعوي طالع

من كل بيت وحارة وشارع

حربنا حرب الشوارع

طالعك - هي - طالعك

أو الأهزوجة العراقية التي يقول مطلعها:

لو هلهتي يا حباب

واحدك يعادل دباب

...

لو هلهتي يمهترجيه

واحدك يعادل ستميه

كانت الهوسات، والأهزيج¹²⁵ علماً رالعاً يتقدّم المعركة، ويسجل انتصاراتها ويبيث بين رجالها روح الثورة، والتضحية، والإخلاص¹²⁶، ويعتقد بعضهم أنّ الأهزوجة أقدم من الهوسة، إذ يقول: «ثم انحدرت الأهزوجة التي أخذت تسميتها بـ (الهوسة)»¹²⁷.

وبين هذا الرأي وذاك، نجد من الدارسين من يزعم أن الأهزيج لا علاقة لها بأغاني الحرب والحماس فيقول: «وتطلق كلمة - أهزيج - اليوم خطأ على أغاني الحرب والحماس، فهي بعيدة عنها كل البعد، ولكن اعتاد الناس الخلط في المصطلحات، ولعل السبب كان في كثرة الأعاجم أيام الحضارة العربية القديمة بعد الإسلام فلحنوا باللغة، وخلطوا المصطلحات فضاغ الأصل ونسي المعنى الحقيقي وتسرّبت القوضى»¹²⁸.

ومهما يكن من أمر فإنّ «الهوسة» تبقى باعتقادنا، فناً شعبياً عراقياً أصيلاً لا يربط بينها وبين الأهزوجة سوى التشابه في بعض الحركات العامة. أما الأهزوجة فتبقى برأينا فناً قالماً بذاته له ما يميزه عن الهوسة، إذ كثيراً ما يستخدم في المسيرات، والمتظاهرات الوطنية والشعبية، حيث يُحمل الشاعر، أو الناظم على الأكتاف، وهو ينشد

أو هذه المقطوعة الشعرية¹²⁵ :

الما يردس حيل أعل، المزلـك

هايزلك، هايركس حيله

المـايكدر شيل الباروده

لايكرب للهيب الجيله

الموخيال أصلن خل يبعد

لايتجدم صوب أكحيله

أو المقطوعة الأخرى التي يقول شاعرها¹²⁶ :

أصله يكحيل الحوم أشكر

مايعثرخيال البيك

أصله لوبيه أعليتك

بيرغ للدوم أمعليك

أصله وذي أنه ولو موتي

موش أعل، وساده أمتانيك

أغنية الهوسة¹²⁷

اعتدنا على سماع الهوسة بالطريقة التقليدية التي أشرنا إليها فيما مضى، إلا أن بعض المنشدين العراقيين، ولاسيما الشباب، راحوا يخرجونها من لباسها الإنشادي المتعارف عليه إلى لباس غنائي تصاحبه الموسيقى - وهذا ما حصل بعد عام 2015م على وجه التحديد - حيث أصبحت الهوسة تؤدي كأغنية تعبوية من قبل بعض المطربين والمنشدين، ثم تتبعه في ترديد بعض أشطرها مجاميع من المنشدين في تجمعات وطنية وعشائرية، حيث تصوّر كأغنية، ثم تبث على بعض شاشات القنوات لفضائيات العراقية للإشادة بالدور الوطني لبعض العشائر العراقية وتلاحم أبنائها في مواجهة داعش.. ومن أمثلة هذه الأغاني: «أحنه أهل الغيره الأصلية»، و«تندك بينه» للمطرب جلال الزين، و«سيد يل عراق» للمطرب عماد الريحاني، وغيرها.

الخلاصة

في ختام هذه الدراسة، يمكن تلخيص ما توصلنا إليه من النتائج بالآتي:

1. أثبتت الدراسة أن فن الهوسة، فن قبلي نشأ في أحضان الريف الفراتي أولاً، ولاسيما في مدينتي الديوانية، والسماوة وتوابعهما، ثم انتقل فيما بعد إلى بعض مدن جنوبي العراق، كالناصرية والعمارة والبصرة والكوت.
2. بينت الدراسة أن الهوسة من مبتكرات منتصف القرن التاسع عشر الميلادي.
3. أكدت الدراسة على أن هذا الفن بدأ نظمه بشرط واحد، وهذا الشرط هو (الهوسة)، ثم تحوّل نظمه فيما بعد إلى ما يشابه نظم الأبودية، أي رباعي الأشرط. ثلاثة تكون بقافية موحدة على روي واحد أو بجناس لفظي تام، متحد اللفظ مختلف المعنى. أما الشرط الرابع فيختم بالهوسة، وقد ينظم بأكثر من أربعة أشرط.
4. أثبتت الدراسة عدم وجود أية علاقة بين الأزوجة، وفن الهوسة، فهما نمطان مختلفان لكل منهما طريقته في النظم والأداء.
5. أوضحت الدراسة أن تسمية (المهوسجي) التي كانت شائعة في العهود السابقة، قد استبدلت بتسمية (المهوال)، ونرى أن هذه التسمية، هي أكثر مقبولة من سابقتها لدى ناظمي هذا الفن الشعبي.
6. أثبتت الدراسة أن تسمية الهوسة لا علاقة لها بالهوس (الجنون)، وقد وردت هذه التسمية في اللغة العامية المصرية القديمة بمعنى صوت الغناء العالي، وهذا ما ينطبق تماماً على طبيعة إنشاد الهوسة العراقية، إذ إنها تنشد بصوت عالٍ، وحماس منقطع النظير.
7. أكدت الدراسة على قلة نظم هذا النوع من الشعر الشعبي في المناطق الغربية، ومناطق شمال العراق، ولاسيما مدينة الموصل وتوابعها.

8. أوضحت الدراسة أن الطقوس القبلي الذي كان يمارس به رقص وأداء الهوسة، قد فقد بعض طوابعه الشعبية، ولاسيما اختفاء مظاهر (العراضة) التي كانت تصاحبها الإطلاقات النارية ونشر البيارق.

9. بينت الدراسة أن بعض المطربين والمنشدين العراقيين، ولاسيما الشباب، راحوا يخرجون الهوسة من لباسها الإنشادي المتعارف عليه إلى لباس غنائي تصاحبه الموسيقى، وذلك بعد عام 2015م، في أغنيات وطنية وعشائرية.

الهوامش

1. هناك نوع آخر من الهوسة عُرف لدى القبائل البدوية، ولاسيما عند عرب البادية في نجد، وقد أشار إليه الأب انتستاس ماري الكرمل بالقول: «الهوسة غناء يغنيه رجل واحد، فيعيد مستهله جميع السامعين، ويكون هذا الغناء خفيف الوزن، سريع، وينشدونه لحمل الناس على الهوس والتحمس لأمر فيه فائدة ويسمونها النجديون (الفزعة)، وإذا بقوا في موطنهم، ولم يسيروا متنقلين من موطن إلى موطن سموها (الخندة) بحاء مهملة مفتوحة فنون ساكنة، يليها دال مهملة، فهاء (...)». وتعرف هذه الأناشيد عند عرب البادية لعهدنا باسم (الهوسة). يدعونها بهذا الاسم لأنهم يتهوسون به لأمر خطير، ولكل عشيرة منهم هوسة خاصة بهم. فهوسة عنزة {القلايع يا سبقة. خيال العشوة مطرفي}، وهوسة شمر {صبيان زويغ يا هلي}، مجموعة في الأغاني العامية العراقية، حققه وشرحه وضبط ألفاظه: عامر رشيد السامرائي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، ج2، (بغداد، 1999م)، ص152.
2. الرجز: بحر من بحور الشعر العربي ينتمي لدائرة المجتلب، يأتي تاماً ومجزؤاً ومنهوكاً ومشطوراً. وهو ثلاثي التفاعيل: (مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن X 2). يكثر فيه الارتجال، وأغلب نظمه على شكل أبيات يقولها الراجز عند الحاجة، ولاسيما في المعارك والحروب التي كانت تنشب بين القبائل العربية، أو بين المسلمين والمشركين قبل الفتح الإسلامي. وما زال ينظمه بعض الشعراء في ظروف الحرب في وقتنا الحاضر.
3. المهوال: لا تختلف هذه تسمية عن التسمية القديمة (المهوسجي)، فكلاهما يعبران عن

- معنى واحد، ونعتقد أن تسمية المهوال قد اشتقت من التهويل والمبالغة، وهذه الصفة مازالت لصيقة بشخصية ممارسي هذا النوع من الشعر الشعبي.
4. العراضة: هي المكان الذي تستعرض فيه عشيرة أو مجموعة عشائر مفارحها، وأمجادها في المناسبات المختلفة، ويصحب ذلك ترديد الهوسات، فضلاً عن حمل البيارق التي يرمز كل بيرق منها لقبيلة أو عشيرة معينة، وقد تستمر العراضة لساعات، أو أيام تبعاً لنوع المناسبة، وأحياناً يرافقها إطلاق العيارات النارية.
5. فنون الأدب الشعبي، مطبعة الضياء، (بغداد، 1967م)، ح12، ص10 و13 و14.
6. الباحث حسين علي الحاج حسن، مجلة التراث الشعبي، العدد الرابع، السنة الخامسة والثلاثون 2004م، ص76.
7. الأهازيج الشعبية، شركة عشتار للطباعة والنشر والتوزيع المحدودة، ط1، (بغداد، 1987م)، ص8.
8. المصدر نفسه، ص9.
9. المحامي حسين العقابي، من مقدمته لكتاب كبرياء الفرات - أهازيج شاعر - المهوال مكطوف الظالم، لمؤلفه جاسم محمد علي العزّام، منشورات جمعية شعراء الشعب وكتاب الأغنية في العراق، (بغداد، 2002م)، ص8.
10. الحسني، عبد الرزاق، الأغاني الشعبية، مطبعة النجاح، (بغداد، 1929)، ص33.
11. العلوجي، عبد الحميد، من تراثنا الشعبي، وزارة الثقافة والإرشاد، مديرية الفنون الشعبية، (السلسلة الثقافية / 13)، (بغداد، 1966م)، ص13.
12. المستشرق الفرنسي ماسينيون، المصدر السابق، ص13.
13. جعفر، عبد الأمير، الأغنية الفولكلورية في العراق،



النباتات السامة في الطب الشعبي

د. فوزية سعيد السالح - كاتبة من البحرين

عندما تناول سقراط نبات الشوكران المائي (Water hemoloc) كان يعرف وهو الطبيب المعروف حقيقة أن هذا النبات يبقيه في وعيه حتى لحظة وفاته¹. ومن هذا النبات السام تحققت المعرفة عند أرسطو عن ماهية هذا الشيء الغامض الذي تشكل لحظة الموت. واتهمت أگريپينا (Agrippina) بقتل أخيها كاليجولا (Caligula) وفيما بعد زوجها كلايوس (Claudius) بالمشروم السام².

وفي روايتها «شرف 2» للكاتبة التركية اليف شافاك، تذكر بأن أعشاب الشوكران السامة، لبنة قديمة وطبية وأعداد كبيرة من الناس تظنها لبنة الشمرة، فتفويض أرواحهم دون أن يدروا وسميتها العدم ترك أي أثر حتى لحظة وفاتهم. وكان القرويون يسمونها «نفس الشيطان»³.

ولكن أغرب حكاية حول النباتات السامة كما يرويها المؤرخون من العصر الروماني هي ظاهرة الإبتسامة السردونية. فما هي هذه الابتسامة؟ كتب التراث والمجلات المعنية بالنباتات تسرد بأن في المجتمع الروماني ليس هناك فائدة من كبار السن، ويصبحون عالة على المجتمع. فتقوم السلطات المحلية بإعطائهم نبات يطلق عليه *oenanthe* (زهرة العنب) ويعمل هذا النبات على تشنج عضلات الوجه وتبدو الملامح بإبتسامة متشنجة. ثم تقوم السلطات بضربهم حتى الموت أو إلقائهم من فوق صخرة ونتيجة لتأثير النبات فلاتبدو عليهم ملامح الألم وإنما تلك الإبتسامة المتشنجة. وهذه صفة يطلق عليها في الأدب القديم *Risus sardonius*⁴.

كما لاحظ المستوطنون في الحدود الغربية الأمريكية في العام 1800 بأن جيادهم، وأبقارهم وغيرها من المواشي تترنخ وتنزلق بسرعة وتنظر بغرابة. وتتدرج غرابة المنظر إلى أنها تهوى وتموت ويطلق على هذه الحالة بمتلازمة جنون الماشية (*locoism*) والتي مازالت غريبة إلى يومنا هذا⁵. وتعزى هذه الحالة إلى أنواع من الأعشاب التي تنمو في ولايات أمريكية حيث تتغذى عليها الماشية مثل: *astragalus* and *oxytropis* والمركب الكيميائي المعني بهذه الظاهرة هو *swainsonine*⁶.

استخدمت قبائل الزولو نبات (يام Yam) في صيد القروود وكذلك استخدم الصيادون في ماليزيا هذا النبات لتسميم الحيوانات البرية مثل النمر. وفي اندونيسيا ومناطق أخرى استخدم نبات «اليام» في صناعة الرماح السامة⁶. ولعبت الرماح السامة المصنوعة من أغصان النباتات دوراً كبيراً في صيد الحيوانات أو في الدفاع عن النفس أو في المعارك والحروب.

ومن النباتات التي أثارت جدلاً في العالم هو نبات الأفسنتين⁷. في عام 1905 م قتل «جان لانفاري» زوجته وابنتيه بعد يوم من إفراطه في الشراب. وبعد مرتين من شرب الأفسنتين، دخل في خلاف مع زوجته انتهى بقتله لزوجته وابنتيه. وقد تشكّلت موجة مضادة

للمشروب ومن هنا بدأت المطالبة بحظر المشروب في سويسرا حيث وقعت الجريمة، وحصلت عريضة الحظر على 82 ألف توقيع. عندما أقدم لانفاري على الانتحار شنقاً في السجن بعد مرور ثلاثة أيام على الحبس، أطلقت الصحافة على الجريمة جرائم قتل الأفسنتين. وتم الربط بين الأفسنتين وبين تسببه بالجنون والفساد الأخلاقي. ويتكون هذا المشروب أساساً من مركب ثوجون السام.

ويتواجد الثوجون السام بنسبة عالية في نبات الدمسيصة أو الأفسنتينين، وهو نبات ينمو على جوانب الطرقات وفي البراري. والدمسيصة نبات له ساق خضراء وأزهار مركبة ذات لون أصفر وله رائحة عطرية. ويعرف علمياً باسم *Artemisia absinthium*. وهو كغيره من النباتات العطرية يحتوي على زيت طيار تصل نسبته إلى حوالي 0.3 ٪ وزيت ثابت أهم مكوناته مادة الثوجون التي لها تأثير قوي في علاج حالات المغص الكلوي وتسهيل خروج الحصوات وإدرار البول. لكن استخدامه يؤدي إلى حالات من التلف الدماغية. لذلك أغلب النباتات هي سلاح ذو حدين ممكن استخدامها في العلاج الطبي وممكن استخدامها مادة سامة إذا استخدمت منها جرعات كبيرة. وهناك عدد من النباتات التي تم استخدامها في الماضي على أنها منشطات أو منبهات ولكن أثبتت الدراسات بأن لها تأثيرات جانبية ولذلك تم منع تداولها أو بيعها، ومن أمثلتها ثمرة القورور وهي الثمرة الأفريقية التي تعتبر من المنشطات والتي تمنح متعاطيها ذات النشوة التي يمنحها القات. وهذه الثمرة موروث غذائي توارثته الأجيال كبديل للغذاء عند حدوث مجاعات ونفاذ الغذاء. إلا أنه منع استخدامه في الآونة الأخيرة لما سببه من أعراض قاتلة وتوقف استخدامها كطعام منشط للخيول⁸.

وتشكل النباتات التي تثير جدلاً عند استخداماتها كعلاج طبي مع معرفة الآثار السمية التي تحتويها نسبة كبيرة في المجلات العلمية المعنية بالأبحاث الغذائية والكيميائية. وعلى سبيل المثال لا الحصر المعركة الدائرة بين سمية أوراق النباتات الثلاثية:

كيف يستدل على سمية النبات ؟

المقصود بالنبات السام هو النبات الذي يحتوي على مركب كيميائي أو عدة مركبات تؤثر على الوظيفة الفسيولوجية لجسم الإنسان. وتعتبر النباتات سامة سواء من خلال أجزائها مجتمعة أو من خلال بعض أجزائها (مثل البذور أو الأوراق أو الجذور..الخ) إذا أخلت بالوظيفة الفسيولوجية لأحد الأعضاء أو كل الجسم عند الإنسان أو الحيوان. والإخلال بالوظيفة الفسيولوجية يعني أن تؤدي السمية إلى نزيف داخلي أو جرح ظاهر مثل البثور أو الأورام أو ممكن يؤدي إلى إجهاض الأجنة أو الشلل المؤقت أو الدائم أو الإخلال العصبي والهيستيريا أو الهلوسة والتشنج وفي النهاية الموت الحتمي. وتحتوي كثير من النباتات على سمية معينة لبعض من أجزائها، مثل البذور فقط أو الأوراق أو الجذور، بينما باقي النبات آمنًا ولا يحتوي على أي مكونات كيميائية ذات سمية عالية. حيث يعتبر النبات آمنًا لمن يجهل هذه المكونات. على سبيل المثال بذرة التفاح تحتوي على نسبة معينة من مركب إجمادلين الذي يحتوي على نسبة من السمية. وهناك بعض النباتات أو الثمار تعتبر سامة قبل النضج أو سامة في مرحلة من مراحل النمو.

تكون النباتات أو أجزاؤها سامة إذا احتوت على مكونات كيميائية معروفة بسميتها أو تتحلل وتطلق مواد سامة من جراء هذا التحلل أو عند الهضم تدخل التفاعلات الكيميائية مع بعضها وتنتج مكونات سامة. وكثير من هذه المواد السامة هي سلاح ذو حدين حيث تنطلق هذه المواد السامة من أجل حماية النبات عندما تتعرض النباتات إلى عدوان خارجي لتدميرها.. وهذه الحماية البيئية هي التي تحمي النبات من التدهور والانقراض.

ولا نقصد من النباتات السامة تلك التي تتعرض للعفن أو تأثير الرطوبة أو الحرارة عليها - أي المؤثرات الخارجية - نتيجة الإهمال أو التخزين السيئ، ولكن نقصد النباتات التي يحتوي جزء من مكوناتها على مركبات سامة تؤدي إلى الإخلال الوظيفي كما أشرت سابقًا.

اللبلاب، والبلوط، والسماك⁹. الذي يسبب حساسية شديدة عبارة عن بقع حمراء على سطح الجلد وبالأخص الشباب عند ملامستهم أو تعرض ملامسهم لهذه الأوراق النباتية.

رغم تناول كتب التاريخ وقصص التراث حول استخدام النباتات في القتل والانتقام، فلن نستثني العصر الحديث من استمرار هذه الظاهرة، أي استخدام النباتات السامة في التخلص أو إيذاء أية ضحية. وعلى المستوى الرسمي نذكر ما نشرته الصحف في 17/4/2013 م عن الرسالة المشبوهة التي وجهت إلى الرئيس الأميركي باراك أوباما والتي تضم مادة الرئيس السامة¹⁰. وكذلك ما تناقلته وكالات الأنباء عن مقتل الأخ غير الشقيق للرئيس الكوري قتل في شهر فبراير 2017 بواسطة aripiprazole, antipsychotic.

هذه أمثلة قليلة من أمثلة كثيرة لا يسمح المجال هنا لذكرها بالتفصيل، الأمر الذي يدل على أن النباتات هو أحد المصادر الهامة لصناعة السم ولاستخدامه في التخلص من الضحايا. والمشكلة الأساسية في سياق هذه الأمثلة أن الناس لا يعرفون سمية هذه النباتات وليس لديهم المعرفة التي تجعلهم قادرين على التعرف على سمية النباتات من شكلها أو لونها أو رائحتها. ولذلك قد يقعون ضحية لعدم معرفتهم لمثل هذه النباتات. وفضلاً عن ذلك بعض هذه النباتات السامة يشيع استخدامه كدواء لمعالجة بعض الأمراض وهنا تقع مشكلة ازدواجية فاعلية النبات بين السمية والعلاجية، مسألة لا تخلو من مخاطر.

والسؤال الذي نطرحه في هذا السياق هو كيف يمكن تجنب هذه المشكلة من خلال قوانين الفارماكولوجية ومن خلال الدراسات المكرسة لهذه النباتات ومن خلال تسويق نتائج الدراسات داخل المجتمع المحلي والعالمي. ولذلك أجد من الضروري في سياق تنمية الوعي بالظاهرة التي بينتها هو أن نتعرف على كيفية الاستدلال على سمية النباتات.



البلجونا (ست الحسن من النباتات السامة)

النباتات تكون سامة قبل الطبخ وأمنة بعد طبخها مثل أنواع مختلفة من الفاصوليا وعلى سبيل المثال: الفاصوليا الحمراء وبعض أنواع الفاصوليا الأخرى التي تحتوي على مركب سام يعرف بـ ليسيتين (lectin)، ولهذا المركب تأثير في عملية انقسام الخلية غير المباشر وبالتالي يؤثر على الغشاء الخلوي في عملية نقل البروتين أثناء عملية الأيض. وتؤدي هذه الحالة الفسيولوجية إلى التقيؤ والإسهال وذلك خلال ساعات قليلة من أكل الفاصوليا الحمراء غير مطبوخة. ولكن يمكن غلي الفاصوليا إلى درجة حرارة فوق 100°C ولمدة عشر دقائق فيمكن التخلص من هذه المادة السامة ويصبح الفاصوليا آمناً للأكل. وهذا ما أوصت به هيئة التغذية الأمريكية (FDA). وكذلك البطاطا النيئة التي تحتوي على مادة السولانين السامة قبل الطبخ وتحلل بعد الطبخ. والسولانين له تأثير ضار على الجهاز العصبي فيؤدي إلى صداع وإسهال واضطراب في عملية الهضم.

ولقد حبا الله برعايته أن تكون تلك الأجزاء السامة من النباتات الموجودة في الثمار والخضروات على وجه الخصوص غير قابلة للأكل بينما باقي النبات يؤكل سليماً أو تكون سليمة بعد الطهي أو عندما تخلط مع نباتات أخرى أو تغمر في الماء إلى آخره. وعلى سبيل المثال ما يلي:

بذور وأوراق بعض النباتات مثل المشمش، البرقوق، الخوخ، الكرز، وبذور اللوز المروكل هذه العائلة، تحتوي على نسبة من المواد السامة التي يطلق عليها جلوكوسيدات سيانيدية (cyanogenic glycosides) المعروفة بسميتها وتطلق حمض السيانييد في عملية الأيض. ولذلك لا تؤكل تلك البذور رغم احتوائها على النواة. ويمكن معرفة وجود السيانييد من التحاليل الكيميائية، حيث يتفاعل سيانيد الصوديوم واليوتاسيم مع كل من الحديد والنحاس والكاديوم والكارصين والكروم والكوبلت والنيكل وغيرها ويولّد مركبات ذات ألوان مختلفة من السهل الاستدلال عليها¹¹.



عُشَار *asclepias procera*

الكمية المستخدمة للنبات تلعب دوراً في سميتها، مثال على ذلك جوزة الطيب لإضافة نكهة خاصة في الطبخ. تحتوي جوزة الطيب على مركب يطلق عليه مايرستسين، ومركب المايرستسين (Myristicin) بجرعات عالية جداً يؤثر على الأعصاب مما يؤدي إلى حالة من الهلوسة أو اضطراب في الرؤية وأحياناً يؤدي إلى الغثيان.

أوراق النباتات التي تستخدم في الشاي أو في بعض أنواع المأكولات، ليست كل الأوراق قابلة للأكل أو الطبخ، فهناك بعض النباتات تستخدم أوراقها في عمل الشاي مثل النعناع والريحان وغيرها وهناك بعض الأوراق تستخدم في الطبخ مثل ورق العنب. ولكن بعض النباتات تحتوي أوراقها على مركبات سامة لا تتحلل أو تذوب أثناء الطبخ ولذلك فهي ضارة في استخدامها في شرب الشاي كعلاج دوائي. من أمثلة هذه الأوراق، أوراق الطماطم التي تحتوي على مركب أتروپين (atropin) وهو قلويد سام يؤدي إلى إختلال عصبي كذلك تحتوي الأوراق على

نسبة بسيطة من مركب توماتين (tomatine) السام الذي يتحلل عند النضج في الطماطم الحمراء.

استخدام النباتات السامة في التراث ؟

ذكرنا سابقاً كيف استخدمت النباتات السامة في زهق روح الضحية. واستخدمت النباتات السامة في التراث وذلك إما من أجل القضاء على الضحية أو من أجل إسقاط الجنين أو الإيذاء الجسدي والنفسي مثل الأعراض التي تسبب الهلوسة والتشنج والهلذان والشلل المؤقت والدائم وغيرها. وعملية كشف الضحية المسمومة دائماً في دائرة الشك، حيث من الصعب أحياناً تقصي أثر الفاعل وربما حتى أثر السم

المستخدم من النبات. وبشكل عام ممكن تقسيم استخدام النباتات السامة إلى نوعين:

- نباتات معروف مركباتها بسميتها وتستخدم للإضرار بالضحية.
- نباتات مجهولة المركبات وتستخدم إما للطب الشعبي أو تستخدم بشكل عشوائي.

في الأزمنة القديمة سعى العطارون إلى جمع الأعشاب وتحفيفها ومن ثم طحنها من أجل الاستخدامات المنزلية.. سواء في الطبخ أو التنظيف أو في عمليات التجميل والزينة... الخ. لم تكن المرأة تعرف ماهية المكونات الكيميائية أو البيولوجية لهذه النباتات وإنما وجدت أمهاتهن وجداتهن يتعاملن مع هذه النباتات أو بالتجربة على الاستخدامات.

كثير من هذه النباتات تحتوي على مواد سامة ولذلك أصبح لدى النساء أو العطارين خبرة في ماهية هذه المكونات وما تحتويه من سمية.

لم يكن الكشف عن وصفات استخدام النباتات السامة في البحرين سهلاً. أولاً ربما لأن الحالات - إن وجدت - قليلة وثانياً لأن المجتمع المحافظ كثيراً ما يلجأ إلى التعقيم والتستر. ولم يتم توثيق الحالات التي أدخلت إلى المستشفى من تأثير النباتات السامة لعدة أسباب. ولكن كما ذكر لي من إحدى الاختصاصيات¹² في النباتات الطبية بأن حالات قليلة تمت إحالتها إلى القسم المعني مثل حالة تناول بعض الأعشاب أو كبسولات مصنوعة من الأعشاب التي سببت الاجهاض، وحالة أحد المرضى الذي يعاني من مشاكل في الكلى سبب له تناول عشبة معينة من أحد محلات العطارة سببت له مشاكل صحية أدت إلى سفره إلى خارج البلاد للعلاج. بعض من الحالات التي تؤدي إلى حدوث بعض المشاكل مثل أحد المرضى تعالج بمرهم مصنوع من الأعشاب واتضح لاحقاً بأن نسبة الكورتيزون في المرهم عالية جداً مما أدى إلى حدوث مشاكل صحية أخرى. أما ما يسرده العطارون أو ما تسرده بعض النسوة من حوادث وصلت لسمعهم فقط فهي كثيرة وغير موثقة في أي من الدراسات.

تقول إحدى النساء العاملات في الطب الشعبي، أو العلاج التقليدي مثل الحجام، أو عمل السحر وغيره. بأن بعض النساء يطلب منها نبتة لإسقاط الجنين لصرتها (زوجة زوجها) عندما يصل لسمعها بأنها حامل. أو تطلب منها بعض النسوة إن كان هناك نبات يساعد على العقم. من هذه النباتات ما يباع في محلات العطارة لفوائدها الطبية.

يحكي أحد البحارة الذين أعرفهم (وهو من عائلي) بأنه قديماً كانوا يستخدمون طريقة في صيد الأسماك عن طريق استخدام مادة نباتية مخلوطة تشبه بعر الأغنام في حجمها وتطحن مع بعض أطعمة الأسماك كمخلوطات القواقع وسراطين البحر ثم تنثر حين يصل المد إلى الشاطئ فتأكله

الأسماك التي تبحث عن الطعام. وبعد نصف ساعة أو يزيد قليلاً ينزل الناس لالتقاط الأسماك الميتة من أثر هذا السم.

استخدمت هذه الطريقة - طريقة سم السمك عبر النباتات - في كثير من المناطق في آسيا وأمريكا اللاتينية.

أما العطارون الذين أجريت معهم اللقاء وهم ثلاثة من النماة والمحرق وإحدى القرى، يتفقون على عدم علمهم بأي نبات سام يستخدم في محلات العطارة لديهم، أو عدم الطلب من الزبائن لأي نوع من النباتات السامة.

عينات من النباتات السامة :

تتوفر بعض من النباتات السامة في البحرين أو الخليج، وهي إما برية أو أعشاب تجلب من الخارج لأغراض علاجية ولذلك يجب التنويه بمدى سمية هذه النباتات إما بنشرات أو بعدم تعرضها للناس وخاصة الأطفال. من هذه النباتات نستثني النباتات الزراعية التي تجلب لغرض الزينة أو الزراعة في الشوارع. وبعض النباتات هي :

الداتورا: نبات يستخدم لدوار البحر وهو من الفصيلة الجزرية

Datura: scopolamine poisonous plant but it is used in sea sickness

قلوانيات الدتورة تؤثر في الجهاز العصبي المركزي ويقلل الإفرازات العرقية واللعاب وغيرها.

فوكس جلوف Foxglove: يحتوي على دايووجكسين الذي يعمل على زيادة ضربات القلب ويجرعات أكبر يؤدي إلى أعراض مرضية أو الوفاة.

الفوة rubia tinctorum L: نبات عشبي متسلق له أوراق قصيرة الأعناق. والجزء المستخدم هو الجذور وتوجد في السوق على شكل قطع اسطوانية (البثانوني 216). يستخدمه العطارون أو تحاميله لاجهاض الجنين.



المشروم السام

طعم سمك أو سم السمك **anamirta cocculus**
twight & Arentt: نبات خشبي متسلق مستديم
 الخضرة

عنب الذئب **solanum nigrum L**: نبات
 عشبي حولي للثمار أمار منوعة ومهدئة ويحتوي على
 قلويدات.

الخاتمة:

إذن لعبت النباتات السامة دوراً كبيراً في التراث وفي
 ثقافات الشعوب. وأهم استخدامات هذه النباتات
 السامة هي من أجل الاغتيالات السياسية أو زهاق
 الأرواح أو التسبب بتشنجات أو عاهات أو الإضرار
 بالكائن الحي. فمنذ قتل كاليجولا وحتى محاولة
 الرسالة المشبوهة إلى الرئيس السابق أوباما، تعددت
 الوسائل والأهداف والضحايا لكن بقيت النباتات
 السامة هي الوسيلة الآمنة لزراعة السم دون الوصول
 إلى معرفة الجاني. أو ربما استخدمها العامة بدون
 وعي كعلاجات في الطب الشعبي.

حب الملوك **croton tiglium L**: هي البذور
 لشجيرة تنمو وتزرع في الهند وسريلانكا والبذور
 معروفة لدى العلماء المسلمين بالاسم الفارسي باسم
 ماهودانة والبذور والزيت المستخرج منها مسهلان
 شديدان ويعتبر أقمى وأشد المسهلات وقد كانت
 تستعمل أزهار النبات وأوراقه في تسميم الأسماك في
 الهند. (البتالوني 264).

الحرمل **peganum harmala L**: نبات عشبي
 معمر وله ثمار يرضية بها بذور سوداء. يحتوي
 الحرمل على قلوئيات وهي شديدة السمية.

الحنظل **citrullus colocynthis L**: نبات ينمو
 زاحفاً على الأرض وله ثمرة مستديرة شديدة المرارة
 . الحنظل مسهل قوي وله تأثير شديد على الأمعاء
 وهي تسهل وتقيئ لحد الموت.

الششم أو عين الديك أو البندق المر **abrus**
precatorius L: نبات الششم شجيرة متسلقة،
 وتستخدم البذور الجافة. تحتوي البذور على مادة
 بروتينية سامة هي الأبرين. يضيفها العطارون إلى
 مكولات البخور ويجب الحذر من سميته.

زيادة الوعي الثقافي الشعبي بأن النباتات قد تنطوي على مضار تؤدي الى خلل في الوظائف الفسيولوجية للكائن الحي.

إصدار قانون النباتات والأعشاب الطبية وتأثيراتها الجانبية من أجل معرفة النباتات السامة

الإشراف على متاجر العطارين ووعيتهم ومعرفتهم بالنباتات السامة المعروضة.

ولا شك أن معرفة المكونات السامة لهذه النباتات سيساهم في تعميق الوعي للكشف عن المزيد من هذه السموم وبسرعة قياسية قبل أن تصل الى جوف المجني عليه. ننتهي من خلال ما عرضنا له إلى ضرورة ما يلي:

- حصر جميع النباتات السامة وتوثيقها علمياً وفاتوكيميائياً.

الرسالة و اضاف البيان «لا توجد اشارة إلى اي رابط مع اعتداءات بوسطن» موضحا ان التحقيقات متواصلة وتجري تحاليل اضافية لتأكيد وجود هذه المادة السامة. وكان الجهاز السري الذي يعتبر الشرطة المكلفة حماية الرئيس الاميركي اعلن في وقت سابق ان «مركز البريد في البيت الأبيض تلقى رسالة موجهة إلى الرئيس في السادس عشر من نيسان /ابريل تحتوي على مادة مشبوهة و اضاف المتحدث باسم الجهاز ادوين دونافان ان هذا الجهاز «يرصد عادة الرسائل او الطرود التي تستلزم فحصا اضافيا او تحاليل قبل أن يسلمها» إلى البيت الأبيض وكشفت السلطات الثلاثاء ان رسالة تحتوي على سم ارسلت في واشنطن إلى سناثور ميسيبي الجمهوري (جنوب) رودجر ويكر ويكيبيديا ٢٠١٧/٢/٩

10. ACS News Service Weekly PressPac: September 26, 2012 – 8. Taking the battle against the toxic trio beyond Leaves of three

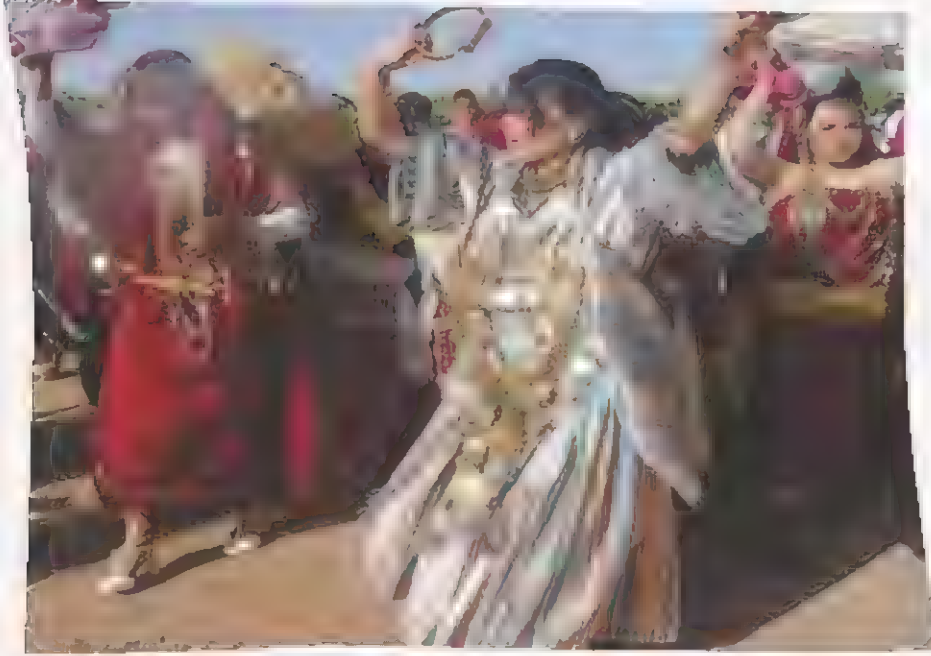
11. J of Chemical Education , V 93, no 5, May 2016, p 891

12. مكالمة بالتلفون مع عفيفة بدر مسؤولية قسم الطب الشعبي سابقا في الصحة العامة بتاريخ 16/11/2016.

الصور

الصور من الكاتبة

1. American Chemical Society Webinar: toxic plants
2. national geography: issue 99
3. اليف شافاك، شرف: الجزء الثاني، ص 44
4. C & EN August 31, 2009 p 40 Amrican chemical society
5. site of American chemical society: www.acs.org
6. عشبة الأفسنتين أو الأفسنتين المر من الأعشاب الطبية بنكهة الينسون، ويُشار إليها في الأدب التاريخي (الجنينة الخضراء). النبتة معروفة في المغرب بالشيبية وهي تحل محل النعناع في في فصل الخريف والشاء لتتكيه الشاي.
7. www. FAO. Org : Documents Titles: roots, tubers, plantains , and banana in human nutrition
8. خديجة حبيب، جريدة الشرق الأوسط ، العدد 11870، 29 مايو 2011.
9. في 17/4/2013 م هذا اليوم اعلن مكتب التحقيقات الفدرالي (اف بي آي) ان الرسالة المشبوهة التي وجهت إلى الرئيس الاميركي باراك اوباما تضم مادة الريسين السامة، مؤكدا في الوقت نفسه ان لا علاقة بين هذه الرسالة واعتداءات بوسطن وقال مكتب التحقيقات الفدرالي في بيان ان التحاليل الاولية التي اجريت صباح الارباء على رسالة وصلت إلى مركز فرز رسائل البيت الأبيض خارج المجمع الرئاسي اكدت «وجود مادة الريسين» في



«المحفل» على خطى الأجداد عادات ومعتقدات - شحنة من الرموز والدلالات

د. الزاوية برقوقي - كاتبة من تونس

يلعب الموروث الشعبي دورا فعالا في قراءة الواقع الثقافي للمجتمعات التقليدية، وذلك من خلال مختلف التعبيرات الفنية التي ما فتأت تعكس بوضوح أفكار ورؤى وشواغل أصحابها على مر الزمن. وتعد المناسبات الاحتفالية الشعبية ميدانا ثريا وحاضنة أساسية للمخزون الثقافي الجماعي، اذ يلتقي فيها الديني بالديني والواقعي بالخيالي فتحضر المعتقدات مع المعارف وتمتزج العادات بالتقاليد، ويتفاعل ذلك الكل وفق ضوابط ونظم معينة في إطار ممارسة احتفالية طقوسية جماعية لها تمثلاتها ورموزها الدلالية. ومما لا شك فيه أن تلك المناسبات ساهمت بشكل كبير في تشكيل وبلورة الآثار الثقافية واستمرارها داخل المجتمعات، الشيء الذي جعلها وجهة عديد الباحثين على اختلاف تخصصاتهم وتفرعاتها الثقافية والتاريخية والاجتماعية والانثوموسيقولوجية والسيمولوجية وغيرها، للبحث واستجلاء حقائق الحراك الإبداعي الفكري والنشاط المادي الإنساني للمجتمعات.

محفل العرس

يظهر المحفل في مناسبات ومواقف احتفالية معينة، وهي مضبوطة حسب العادات والتقاليد المتوارثة لمجتمع البحث³. ففي احتفالات العرس مثلاً يتشكّل المحفل في مناسبتين فقط، على طول مراسم الزواج، فيكون المحفل الأول يوم «الملاك» أي يوم عقد القران وقراءة الفاتحة، ويتشكّل المحفل الثاني يوم «الجحفة»⁴ أي يوم العرس وعند أخذ العروس إلى بيت زوجها.

تسير المجتمعات القبلية عامة ومجتمع بحثنا خاصة وفق أعراف ونظم اجتماعية متوارثة ومتفق عليها، حيث يسعى الجميع للسّير وفقها، وتطبيق ما تداول من عادات وتقاليد، والالتزام بضوابطها وبأدق تفاصيل طقوسها وشعائرها، ذات الرموز الدلالية والمفاهيم الخاصة داخل المجتمع. «فالعيش بالرموز وتوظيفها فعالية إنسانية بكل امتياز، بها يعيش الإنسان ويؤثث وجوده ويبني عالمه المادي والمعنوي ويرسي نظام الأشياء والعلاقات بينه وبين الآخرين من الناس. ودلالة الأشياء والعلاقات لا تدرك إلا من خلال استعمالاتها ومما تتضمنه من معنى في حياتهم ومما تتخذ من دلالة في متخيّلهم الجمعي»⁵.

تلتقي في المحفل جملة من العناصر المشكلة لهذه الظاهرة، تتمثل في نخبة من النساء اللاتي تتقن الغناء والرّغردة، ومختارات من أغاني المحفل والتي تكون في مجملها ذات علاقة بالإطار والمناسبة، إلى جانب حضور جملة من الرموز والدلالات تنطلق من المخيال الجمعي وترتبط أساساً بأدوات التخاطب المتعلقة باللفظ والحركة والشكل واللون، التي تحمل بدورها شحنات معنوية لها قدرة تأثيرية على ممارسيها، إذ تشير لديهم صوراً وأفكاراً ذهنية يتجاوبون ويتفاعلون معها ويجدون لها مقاصد ومفاهيم مضبوطة، هذا بالإضافة إلى ما يحيط بالظاهرة من عادات وتقاليد ذات منحنى احتفالي طقوسي عقائدي ينخرط الجميع في ممارستها بشكل انسيابي بحثاً عن الشعور بالرضا الجمعي، ففي مثل هذه المناسبات لا يمكننا الحديث عن الفرد والفرديات، وفي هذا السياق يقول دوركايم

وفي إطار البحث داخل المخزون الثقافي لمجتمعاتنا والمتعلقة بالمناسبات الاحتفالية الشعبية ورموزها الدلالية يندرج عملنا هذا المتمثل في ظاهرة المحفل، وسنحاول من خلاله تعريف وتحليل هذه الظاهرة واستنطاق عديد جوانبها لمزيد الفهم والإدراك وتقديم المعلومة الممكنة حولها للقارئ عموماً.

المحفل

«المحفل من الحفل» وحفل القوم يحفلون حفلاً واحتفلوا: اجتمعوا واحتشدوا وعنده حفل من الناس أي جمع، وهو في الأصل مصدر. والحفل: الجمع والمحفّل: المجلس والمجتمع في غير مجلس أيضاً. ومحفّل القوم ومحفّلهم: مجتمعهم¹. وفي المجتمع البدوي لا يبتعد مفهوم مصطلح المحفل عن معاني هذا التحليل اللغوي «والمحفل من الناحية اللغوية الصّرفية صيغة مشتركة بين المصدر الميمي واسم المكان تدل على الفعل بصفته حادثاً معلوماً كما تدل على الظرف باعتباره إطاراً معيناً يجري في حيزه ذلك الحدث»².

والمحفل اصطلاحاً هو عبارة عن مجموعة نساء متجمّلات، بأبهى ما لديهن من اللباس والحلي، تتجمعن بالمناسبات الاحتفالية كالعرس والختان في شكل موكب يترجل باتجاه بيت الاحتفال، ويكون ذلك بطريقة متوارثة ومعلومة لدى أهل البوادي، وهي أن تضع النسوة على رؤوسهن لحافاً أحمر اللون كبير الحجم، عادة ما يكون الرّى البدوي الذي يعرف بالحولي أو الحرام، ويتم ذلك بأن يمسك الرّداء أو اللّحاف من أطرافه الأربعة بطريقة مشدودة، أين تتمكن النسوة من السّير تحته مردّدات أغاني المحفل، التي تستجلب مواضيعها من البيئة الطبيعية والاجتماعية ومن المناسبة الاحتفالية ذاتها. وتنقسم نساء المحفل إلى مجموعتين، تسمّى الأولى مجموعة «الجرّادة» والثانية «الشّداة»، وذلك حسب تقاليد ومتطلبات أداء الأغاني.

«يتشكل لدى الأفراد من خلال حضورهم الجماعي ضرب من الشعور الجمعي الجياش لا يدركونه وهم في حالتهم الفردية»⁶.

محفل «الملاك»

يعد «الملاك» وبمختلف مسمياته العربية، اليوم المشهود لإعلان وإشهار الخطبة في المجتمعات العربية عامة وفي بعض بلدان شمال إفريقيا والمغرب العربي خصيصاً. وقد تختلف أو تتماثل طقوس وممارسات هذه الظاهرة، غير أنها تلتقي في مجملها حول الاحتفال وتبادل الهدايا بأشكال متعددة وفق مسارات علائقية مختلفة. ويبدو أن الملك في البلاد التونسية ما هو إلا «الدزة» في بعض دول الخليج العربي مع اختلاف طفيف في مواقيت التنقل مثل ما هو متداول في الكويت، حيث «تسير ثلة من النساء من بيت والدة العروس، قبيل صلاة العشاء، على ضوء الفوانيس يحملن (الدزة)، تتقدمهن الخاطبة، وعلى رأسها صرة كبيرة تضم الملابس والهدايا بشكل بارز لافت، ويطفن بين البيوت باتجاه بيت العروس، وهن يزغردن، ويرددن الصلوات على النبي واله»⁷.

كما يطلق على الملك تسمية الملجة أي «الملكة» في بلدان الخليج كافة، وهو أيضاً التسلومة، أو «التسليمة» لدى بعض المناطق العربية الأخرى، وكما تشير الكلمة فهي تعبر عن مراسم تسليم المهر، وما يتبعه من الهدايا، مرفقة بسلة تضم احتياجات العروس من المصوغات، والملابس وغيرها، تحملها النساء سائرات نحو بيت العروس تحت أصوات دق الدفوف والغناء.

أما في دول المغرب العربي ونظراً إلى التقارب الجغرافي والتمازج الثقافي بينها، تحافظ بعض المناطق على غرار البلاد التونسية على نفس تسمية «الملاك»، وعلى سبيل الذكر المجتمع التلمساني من دولة الجزائر، حيث تتشابه العادات وتلتقي بعض الممارسات، ففي يوم الملك وكما جرت العادة يحمل أهل الخطيب إلى بيت الخطيبة هدايا كثيرة أهمها «الطيفور» وهو الطباق

الذي يُملأ بالحناء لتخضب بها العروس. كما يضعون وسط الطيفور السكر لاعتقادهم بأنه رمز للحلاوة والسكينة والمودة. ويحمل أيضاً مجموعة من الملابس تتمثل في: «القبطان» وهو جزء هام من المهر، وبلوزة المنسوج و«الحايك» و«الصباط» مع مجموعة من مساحيق التجميل والعطور والصابون ثم يؤق كذلك بأطباق تملأ بأنواع من الحلويات التقليدية، إضافة إلى الشموع والحليب. وقد جرت التقاليد في تلمسان في ليلة الإملك أن يشرب الخطيب خطيبته كأساً من الحليب، وفي المقابل تقدم له هي الأخرى نفس الكأس ليشرب هو منه أيضاً⁸.

أما في مجتمع بحثنا من البلاد التونسية يقام محفل الملك يوم عقد القران وقراءة الفاتحة وهو اليوم الذي يمتلك فيه العريس رمزياً واعتبارياً عروسه، فيحمل لها عن طريق أهلها (المحفل)، جملة من اللوازم للحياة الجديدة تقدم في شكل هدايا وعلى شاكلة مخصوصة، تسمى في مجتمع بحثنا «العلاقة»، كناية عن القفة التي ترافق بقية الأدباش، وتحتوي على كم هائل من قراطيس البخور والعطور وأدوات الزينة والحلوى وغيرها.

تصنع «العلاقة» من سعف النخيل وكلما كانت «العلاقة» ذات حجم أكبر، إلا ودلت على ترف أهل العريس وكرمهم من ناحية وعلى مكانة وقيمة العروس من ناحية ثانية. ترصف مكونات «العلاقة» بطريقة معينة، حتى تكون العناصر ذات الرموز الدلالية الخيرة في متناول العروس أثناء فتح «العلاقة»، لذلك توكل هذه المهمة إلى إحدى العجائز من ذوي الدراية بهذه الأمور، ثم تخاط فتحة «العلاقة» وتشك المخطط التي أخطت بها في الجانب الأيمن منها، وتلف بكاملها في لحاف أحمر اللون، لما لهذا اللون من مدلولات رمزية ذات معاني ومفاهيم داخل المجتمع.

إن منطقة بحثنا تتبرك باللون الأحمر وترى أنه رمز الخصب والخير والبركة وهو ما نجده أيضاً في «الحناء» التي تصبغ بها صاحبة الاحتفال يديها ورجليها وكذلك الطفل المختون، أما الرجل فيصبغ خنصر يده اليسرى وكلها حركات وأفعال لها مفاهيم



خاصة بهذه المجموعة. فالحناء أو اللون الأحمر، منذ القديم لها دلالات في المجتمعات العربية عاقمة ومجتمع بحثنا خاصة، فقد ارتبطت أيضا بالقرابين وبالذبايح، والتي تعرف باسم «الحمورة»، ففي هذه المجتمعات لا يستقيم الاحتفال إلا بالذبح وسيلان الدم، لما في ذلك من عادات وتقاليد يجسدها هذا الطقس للبحث عن أهداف وغايات جماعية. «فإن المجتمعات سواء الحديثة منها أو التقليدية أو تلك المسماة بلاكثابة، تنتج دوما متخيلات *des imaginaires*» لتعيش بها وتبني من خلالها رموزها وصورها عن نفسها وعن الأشياء والعالم، وبواسطتها تحدد أنظمة عيشها الجماعي ومعاييرها الخاصة»⁹.

تأخذ «العلاقة» وكل لوازم العروس من بيت العريس وترفع فوق رؤوس النسوة، وتسرن بتؤدة في مقدمة المحفل الذي يتكفل بالغناء والزغردة فيرددن نماذج من الأغاني مثل «شاردة لزيامة»¹⁰ زيامة، والتي تقول أبياتها:

نَجْعُ أَيْيَكْ وَيْنَهْ

يَا شَارْدَ لَزِيَامَ زِيْنَهْ

يَا زِيْنَهْ يَا بَنِيْتْ عَمِّي

مَا صَابِكْ حَلَكْتْ فِي فُحْمِي

رَايْ¹² بِيْنِ أَلْيَا بِي وَيْمَهْ

يَا شَارْدَ لَزِيَامَ زِيْنَهْ

نَجْعُ أَيْيَكْ وَيْنَهْ...

يَا زِيْنَهْ حُمَرِ الشَّوَارِبِ¹³

رَايْ صِيْفَهْ لَزِيَالْ¹⁴ هَارِبِ

كِي شَا فَو الصِّيَادْ زَارِبِ¹⁵

كِي شَا فَو رَقْدَ عَيْنَهْ

يَا شَارْدَ لَزِيَامَ زِيْنَهْ

نَجْعُ أَيْيَكْ وَيْنَهْ...

وَالْمَحْفِلْ جَا مِنْ الْمَكْطَنِي¹⁶

جَا بَاتَهْ عَوْبَ الْبَلْبِي

رَايْ مَشْيَهْ وَتَهْ لَيْلَهْ

عَلَى شَارْدَ لَزِيَامَ زِيْنَهْ

نَجْعُ أَيْيَكْ وَيْنَهْ...

الْمَحْفِلْ جَا مِنْ الْمَرْوَنَهْ¹⁷

جَا بَاتَهْ سُودْ عِيُونَهْ

رَايْ مَشْيَهْ وَتَهْ لَيْلَهْ

يَا شَارْدَ لَزِيَامَ زِيْنَهْ

نَجْعُ أَيْيَكْ وَيْنَهْ...

الْمَحْفِلْ جَا مِنْ قَمُودَهْ¹⁸

جَا بَاتَهْ زُهْرَهْ وَمَشْعُودَهْ

رَايْ مَشْيَهْ وَتَهْ لَيْلَهْ



يَا شَارِدُ لَتَرِيَا مَزِينَةً
... نَجْعُ أَيُّكُ وَنَمَّة ...

الْمَحْفِلُ جَامِنُ الظَّوَاهِرِ
جَابَانَمُ غَرِيبُ الْجَوَاهِرِ
رَأَيْ مَشِيئَةً وَفَنَهِ لَيْلَتِ
يَا شَارِدُ لَتَرِيَا مَزِينَةً
... نَجْعُ أَيُّكُ وَنَمَّة ...

ومما جاء في هذه الأغنية تشبيه المرأة بالغزال الشارد وهي صورة تعبيرية مستوحاة من الواقع الطبيعي والبيئي لمجتمع البوادي، الذي يستلهم منه أصحابه إبداعاتهم الشعرية والغنائية، فمثل هذه الصور تتكرر كثيرا في تركيبة الأغنية الغزلية وفي القاموس اللغوي البدوي عامة.

وكما هو ملاحظ في نص هذا المثال فقد تراوحت «جراريد» بين التغزل بذات الحبيبة (زينة حمر الشوارب) وبشكلها الذي مثله بالغزال من خلال تعدد أسمائه لريال لريام، (راي صفة لريل هارب) وكذلك بالمكانة الاجتماعية للحبيبة والتي تحددها كثرة المحافل القادمة إليها من مختلف الأماكن. وكثيرا ما ترد نساء المحفل مثل هذه النماذج من الأغاني ذات المواضيع الغزلية والمعاني والتعابير الوصفية للمرأة والفارس والفرس والهودج وغيرها من عناصر الاحتفال.

وفي اتجاه بيت العروس تعنى النساء وخاصة المقربات من أهل الاحتفال بمراقبة المحفل، وهن النساء اللاتي تسرن تحت الرداء الأحمر، حيث يحرصن دائما على أن يتكوّن ذلك الموكب من صفوة نساء «العرش»، أي من ذوات المكانة الاجتماعية الهامة واللاتي لهن استقرار في حياتهن العائلية والزوجية، فممارسة الطقوس داخل المجموعة تستوجب تحديد المهام وضبط الأدوار كما يجب. وربما للتقي هنا مع ما ذهب إليه «كلود ريفيار» بالقول «إن الوظائف التي يضطلع بها المنخرطون في طقوس الزواج، هي

نفسها تلك الأفعال التي يمارسها الأفراد بوصفها نماذج ممسرحة (théâtralisés)»¹⁹، ومن هذه الأدوار أن تجد دائما إحدى المقربات تحوم حول المحفل وتبعد بطريقة أو بأخرى، كل امرأة أرملة أو مطلقة أو عاقر عن الرداء الأحمر، ويعود ذلك إلى الخوف والاعتقاد بأن اللعنة والشؤم الذي أصاب إحداهن قد يتسرب إلى العروسين عن طريق محفل زواجهما.

إلى جانب المقاييس الاجتماعية والاثقوثقافية، لا بد أن تكون نساء المحفل من «الغنيات» البارعات والمعروفات في المنطقة، من ذوات الأصوات القوية والجميلة واللاتي تحفظن رصيدها ما من الأغاني وتتنقن أدائها حسب ما يقتضيه المقام. وتعتبر أغاني المحفل الأغاني الأكثر صعوبة سواء على مستوى طريقة الأداء والنغمة المستعملة أو على مستوى الطول وعدد مقاطعها، وربما كانت أغاني المحفل على تلك الشاكلة من الطول والتمديد والأغراض المتناولة، قصد مالا قضاء الزمن الذي يستغرقه المحفل في طريق

الوصول إلى بيت الاحتفال، وتدور مجمل مواضيع أغاني محفل «الملاك» حول المرأة ومكانتها الاجتماعية وقيمتها الاعتبارية والرمزية، فلا تتوانى نساء المحفل في التّغنيّ بجمال المرأة خلقاً وخلقاً والرفع من شأنها داخل المجموعة. وفي هذا المقام أمثلة عديدة ومتعدّدة من الأغاني نذكر منها «قدّك طاغي من بعيد يبان»، «يا خد إني لاح»، «يا ربيحة يا خد المرزم»، «شبهت ريم الفالي»، «راوقدها علام»... كما تردّد نساء المحفل مثلاً غزليّ غدا في سيّته فتغني:

عُفْلِي غدا في سيّته²⁰ هزّاتني عيشته بيّته²¹
يا عيشته وهذبها²² فُصّته²² على حاجبها
وشام²³ كي غذبها زاد ورد السيّال²⁴
يا سعد من كاسبها وخاسر عليها مال²⁵
عُفْلِي غدا في سيّته

يا وخي نشبح²⁵ طفلة في العرس عُقب الحفلة
صندوف وحلوا القفلة في السانبة²⁶ القباية
يا عيشته وأقدامك شبرين غرض حزامك²⁷
لوكان نجي لوهاامك²⁸ لسمّر²⁹ ينوّض³⁰ عليّا
عُفْلِي غدا في سيّته هزّاتني عيشته بيّته

وعند الوصول إلى بيت الاحتفال يستنفر الجميع لتطبيق كل مراسم الاحتفال حسب ما يقتضيه المكان وزمان تلك المناسبة، وخاصة تلك التي تتعلّق بالاعتقاد والمعتقد وكل ما يحوم حولهما من شواغل جماعية، ذوات الأفعال الطقسية المتوارثة ومن ضمنها استمرار نساء المحفل بالغناء دون انقطاع. فبدخول منزل الاحتفال تستقبلهم العروس بطريقة مخصوصة حيث تقف داخل البيت متّجهة إلى القبلة ومغطاة كلياً برداء أحمر اللون، أو أبيض لدى بعض العروش مثل أولاد رضوان ويتمثل في لباس «السفساري»، ولا تجلس العروس إلا بعد دخول المحفل بكامله ووضع «العلاقة» أمامها، حينها تأخذ مكانها دون الكشف عن وجهها وتبدأ مرحلة حلّ «العلاقة» والتي تخضع بدورها إلى جملة من الصّوابط الطقسية التي لا بد من تطبيقها دون زيادة أو

نقصان، لذلك توكل هذه المهمة إلى إحدى العجائز ذات الدراية وتكون من مقربات العروس وتساعدتها أخرى من أهل العريس، فتفرشن ذلك الرداء الأحمر الذي كانت تحمله نساء المحفل فوق رؤوسهن، وتبدأ بفتح «العلاقة» فوقه.

يفكّ خيط «العلاقة» من جانب فقط حتى تتمكن العروس من إدخال يدها وأخذ بعض الأشياء منها، وهو بمثابة التّنبؤ لمستقبل العروس وحياتها مع زوجها، ومن أحسن الأشياء التي على العروس أن تتحسّسها وتخرجها من «العلاقة»، هي المرأة حيث تأخذها وتتنظر فيها من تحت اللّحاف الأحمر ثم ترجعها، أو الحلوى التي يجب أن تأكل منها وتوضع بعضها تحت قدميها داخل «الدّماق»³¹، وذلك للاعتقاد السائد بأن هذه الحركات والأفعال تجعل من حياتها صافية صفاء المرأة وسعيدة وحلوة بطعم الحلوى التي توزع على جميع الحاضرين من النساء والأطفال.

تواصل العجائز فتح «العلاقة» كلياً بإزالة ذلك الخيط الذي لا بد أن يحفظ في مكان آمن فيقدم عادة لأم العروس كي تحبّاه خوفاً من أن تحصل عليه إحدى الفجورات من ابنتها وتستعمله في سحرها وعرقلة زواجها. ومن خصائص «العلاقة» أن تفتح كل القرايطيس الموجودة بداخلها دون استثناء، ثم توزع الحلوى والفواكه الجافة والحنّاء والسّواك واللّوبان (العلكة) على كل الحاضرات، وتقسّم بقية المواد بين جزء لصناعة البخور وآخر لصناعة «السخاب»³² حيث تتجمّع النّساء في اليوم الموالي للملاك وتقوم بإعداده. ولا يجوز الاستغناء عن أي عنصر من مكونات «العلاقة» مهما كانت بساطته، فحتى القرايطيس التي تم تفرّيغها تحفظ جميعها كي تستحمّ العروس فوقها ويعتقد أن سكب الماء عليها قد يبطل استعمالها في أغراض سحرية أو ما شابه.

وكما هو ملاحظ فإن المحفل يمثل ظاهرة كنيّة تضمّ الممارسة الفنيّة الاحتفاليّة وكذلك الفاعليّة الطقوسيّة والثّقافيّة في المجتمع العربي عامة ومجتمع البوادي خاصة، حيث تجد الطّقوس مكانها لتفرض النظام وتؤسس للمكان، وتقوي لحمّة الجماعة،

والْيَوْمُ يَا خِيَالَةَ³⁵ غُثْرِي شُوت³⁶

يُوسُفَ مَرْقُ مِنْ دِيَارَا حَرَامُو خَرِيرْ

تَحْنُو شُقْرَاتِ عَشِي طَالِبَةِ الْمَسِيرْ

هَذَا النَّهَارُ الْمُبَارَكُ وَلَوْ خَرَّ سَعِيدُ

سَيِّدِي عَلَيَّ وَأَوْلَا دُو جُو مِنْ بَعِيدُ

يَا حَبَّةَ الرَّمَانِ فَوْقَ الْفَرَاشِ

وَالْيَوْمُ هَا خِيَالَةَ الْمِيرْمِ³⁷ مَا جَاشْ

يَا حَبَّةَ الرَّمَانِ فَوْقَ السَّيْطَحِ

وَالْيَوْمُ يَا رَجَالَةَ الْمَلْعَبِ³⁸ رَكْجْ

وكما توضّح مقاطع هذه الأغنية فإن موضوعها يتمحور حول طلب الخير والبركة، كما يبرز أيضا الاعتقاد في الأولياء الصالحين لدى هذه الجماعات، من خلال ذكر «سيدي علي السايح» وهو أحد الأولياء الصالحين ذو المكانة والصيت بمنطقة سيدي بوزيد وكذلك ابنه «يوسف»، مع الدّعوة إلى الاحتفال والفرح في هذه المناسبة السعيدة، فغالبا ما تعبّر أغاني المحفل عن رؤى هذه الجماعات ومشاعلها وتحقق جزأ من المعادلة النفسية التي هم في حاجة إليها. «ومن خصائص الفنون التقليدية أنها فنون ليست ذاتية، وإنما جماهيرية غير مغلقة ومحدودة في تركيبها. إنها تعكس وعيا جماعيا، لأنها غير مقصودة لجمالها وإنما لفائدتها الاجتماعية، لأنها تمارس بشكل أو بآخر تأثيرا فكريا وروحيا وأخلاقيا كبيرا»³⁹.

وعندما يعدّ الهودج ويزيّن كما يجب، يحمل على ظهره جمل هادئ، مروّض ومعتاد على حمل «الجحاف»، وتتكفّل بقيادته امرأة ذات مكانة مرموقة في المجتمع، تجمع بين جمال الذات وشرف النسب والقيمة الاجتماعية داخل المجموعة. تنطلق «الجحفة» في اتجاه بيت العروس ويتبعها المحفل، تحيط به جموع الناس بما فيهم من الفرسان الذين يتبارون من حين لآخر مستعرضين مهاراتهم في ركوب الخيل وقدرتهم على استعمال السلاح، فيطلقون النار بين الفينة والأخرى، وكلّما استحسنوا غناء المحفل إذا ما تطرّق إلى

ضمن ممارسة طقوسية قد تلتقي فيها التّوازع الوجدانية حول إجابة أو معنى ذو دلالة، يستند فيه إلى الطقوس كأداة احتمال من الاغتراب والدّويان. «فالممارسات الطقوسية قد مثلت في هذه السياقات مجالا للاستثمار الرمزي (investissement symbolique) تنخرط فيه فئات منشغلة كثيرا بهويتها ووجودها الاجتماعي. فتتخذ من هذه الاحتفالات الطقوسية فرصا لتتعهّد رأسمالها الاجتماعي، وتربط «صفقات» تنمي بها رصيدها العلائقي. ويختلف مثل هذا الاستثمار من حيث أهدافه وكثافته باختلاف الفئات الاجتماعية ومواقعها وشواغلها»³³.

وبممارسة الطّقس يعاد إحياء الزّمن وتولد المعنى، والطّقوس عامّة ممارسة جماعيّة، محدّدة المكان والزّمان ومضبوطة المعنى والدّلالة، يتّخذ منخرطوها شحنات رمزيّة، ترد في شكل ممارسات تصاحبها حركات، شعارات، أشكال وألوان...، وفق نجاعة الطّقوس وفعاليتها، لتحديد معنى للفعل الجماعي.

محفل «الجحفة»

وكما أشرنا سابقا، فإنّ المحفل في احتفالات العرس التونسي يتشكّل في مناسبتين، يتم الأول يوم «الملاك» والثاني يوم «الجحفة». ويكون محفل «الجحفة» يوم العرس، حيث تأتي النساء كالعادة متجمّلات ومرتديات أبهى ما لديهن من ملابس وحلي، فيحضر الجميع لمواكبة إعداد وتزيين «الجحفة»، وفي تلك الأثناء تملأ أصوات النساء وزغاريدها المكان، فتردد نساء المحفل أمثلة من الأغاني متداولة ومعلومة لدى المجموعة وخاصة بهذه المواقيت، حيث تغني في البداية «هَذَا النَّهَارُ الْمُبَارَكُ» وهو مثال يتكرّر كثيرا في افتتاح المناسبات الاحتفالية في المنطقة وفي ما يلي نصّها:

هَذَا النَّهَارُ الْمُبَارَكُ وَيَا مَنْ حَضَرَ

سَيِّدِي عَلَيَّ³⁴ وَأَوْلَا دُو جُو غَاظْهَرْ

يَا حَبَّةَ الرَّمَانِ فَوْقَ الْبَيْوْتِ

معانيها ومن الطَّبِيعَة مواضعها ومن القيم والعادات أسسها. لطالما مثلت المرأة، مبعث الغزل ومداره فهي جملة من الصِّفَات تتفاوت تعميما وتخصيصا، حسب المناسبة والإطار الذي تردد وتداول فيه نصوص الأغاني، فيتحوّل جمال الذات مثلا (القوام، اللباس، الوجه العينين، الشعر، الشفتين...) إلى مقياس اجتماعي تضاف إلى العِفَّة وشرف النِّسب، وبهذه الصفات تكتسب المرأة مكانة مرموقة داخل المجتمع، إذ هي تجمع بين الجاه والجمال وتصبح موضوع غناء فتردّد النِّساء مثلا:

بِاللّٰهِ يَا الْفَارِسَ تُوَصِّلُ قَدْ أَخَذَ الْعَكْرِي⁵³

مَصْقُولَةُ النَّيْبَانِ سَاسُ الْحَرَمِ⁵⁴ غَالِي الْفِيَا⁵⁵

شَوْشَانٌ⁵⁶ كَلَمَهَا وَهَيَّا

يَا طِفْلُ يَا مَسْعُودٌ⁵⁷ سُوقُ الْجَمَلِ يَذُوحُ⁵⁸ يِيهَا

عَلَى رُقْبَةَ الْمَطْرُودِ⁵⁹ رَايَ شَهْبَهَ خَيْرَ مَنْ حُورِيَّةَ

شَوْشَانُ كَلَمُهَا وَهِيَ

بِاللّٰهِ يَا فَارِسُ ...

رَكِبْتُ عَلَى هَذَا⁶⁰ مَهْرِي وَأَجْنَابُوا لَكِي⁶¹

وَحْدُودَهَا تَحْمِلُ قُرْمٌ نَصَاعٌ فِي شَاشِيَةٍ⁶³

شَوْشَانُ كَلَمَهَا وَهَيَّا

بِاللّٰهِ يَا فَارِسُ ...

تَكَلَّمَ الصَّغَارُ⁶⁴ حَافُوا⁶⁵ الذَّرَارِ⁶⁶ الزُّمَيَّة

رُسْمُوا مِثْلَ أَحْجَارٍ تَخْلَفُ تَرْكٌ ⁶⁷ حَوْفِ سَبِيٍّ ⁶⁸

شَوْشَانُ كَلَمُهَا وَهِيَ

سَرَجِي 49 بِالذَّهَبِ مَرْصَعٌ

وتواصل نساء المحفل أداء الأغاني ذات المواضيع المتعلقة بالمرأة من حيث وصف الجمال والمكانة الاجتماعية، وكذلك اللغني بأهلها وعشيرتها متباهيات بفرسانها وشجعانها وتظل الأصوات والزغاريد تصدح حتى ترفع العروس إلى «الجحفة»، وتتم هذه العملية تحت هالة طقوسية من العادات والتقاليد، والتي تحظر بامتياز في مثل هذه المناسبات.

عند الوصول إلى بيت العروس تتحوّل مضامين الأغاني، إلى تلك النماذج التي تتغنى بها المرأة وينسبها وبقيمتها ومكانتها الاجتماعية، فتراوح نساء المحفل بين وصف العروس ومدح زوجها، متخذة من المحيط

محفل «الطهور»⁷⁷

يتشكّل المحفل أيضاً في مناسبة الختان وفي وقت معلوم، خاص بزيارة أضرحة الأولياء الصالحين، فكما هو متعارف عليه، تعتقد المجتمعات البدوية الريفية عامة في شيخ أو زاوية يعودون لها بالولاء، فيتبركون بها ويؤمها الأهالي كلما دعت الحاجة وفي مناسبات مختلفة. وفي مناسبة «الطهور» يؤخذ الأطفال قبل عملية الختان، لزيارة الأولياء الصالحين بالجهة، فيركب الطفل على ظهر حصان مسروج ومزيّن على هيئة فارس، يسير في مقدمة موكب الزيارة ويتبعه نساء المحفل حاملات فوق رؤوسهن الرداء الأحمر ومردّدات نماذج من الأغاني تكون مواضيعها في البداية، بذكر الله ومدح الرسول فتغني مثلاً «صلّى الله على نبيّنا»:

مُحَمَّدُ مَا أَبْهَى صُبَاحِي

شَمْسُوزَرْقَتْ⁷⁸ فِي مَرَايِي⁷⁹

مَاي تَزُرُقُ وَتَعَلِّي

صَلَّى اللَّهُ عَلَى نَبِينَا

الطَّلِبَةُ فِي رِيي

صَلَّى اللَّهُ عَلَى نَبِينَا

مُحَمَّدُ يَا بَابَا الزُّهْرَةِ

لَشَمْسُوزَرْقَتْ عَمِلَتْ بُهْرَةً⁸⁰

مَاي تَزُرُقُ وَتَعَلِّي

صَلَّى اللَّهُ عَلَى نَبِينَا

يَا مُسَافِرِي فِي الطَّيَّارَةِ

زَايِرُ مَكَّةَ وَمَرْوُوحُ لَدْيَارِهِ

يَعِزُّ عَلَيَّ رِيي

صَلَّى اللَّهُ عَلَى نَبِينَا

يَا مُسَافِرِي فِي الْبَابُورِ⁸¹

زَايِرُ مَكَّةَ وَالرَّسُولِ

يَعِزُّ عَلَيَّ رِيي

صَلَّى اللَّهُ عَلَى نَبِينَا

بعد الانتهاء من تزيين العروس المحتجبة عن أعين الرجال منذ اليوم الأول من مراسم الزّواج، تغطّي المرأة كلياً بيرنس رجالي أبيض اللون، وما في ذلك من رموز ودلائل ذات مفاهيم ومعان داخل المجتمع، ثم تُحمل العروس من قبل رجل فيضعها في الجحفة، مع العلم أن ذاك الرجل لا بد أن يحمل اسم محمد أو علي، وفي تلك الأثناء تغني النسوة عن الجمل وعن الجحفة فتردّد مثلاً:

سَافُو جَمَلُ جَنَاتٍ⁶⁹ وَيَا سَمَحَ الرَّنَاتِ⁷⁰

عَلَصْدَرَهَا شُرَكَاتٍ⁷¹ وَمَا بَيْنَ الْجَلَى⁷²

جَابُو جَمَلَهَا أَثْنَيْنِ وَمَحْدَرُ لُغَيْنِ

وَالْقُرْمَزُ عَالِدَيْنِ جَنَاتِ الْهَجَفَاءِ⁷³

ولا تنتهي مهمّة المحفل إلا عند وصول العروس إلى بيت زوجها، فتصبح الأغاني ذات مواضيع في شكل تمنّيات لأهل الاحتفال بالحياة السعيدة وبالبركة والخير، وقد يتّجه الغناء في هذه الأثناء إلى أم العريس باعتبارها المتكفلة بتسيير كل نساء العائلة، ففي هذه المجتمعات ينضوي الأفراد تحت نظام عائلي تجمعهم فيه وحدة القرار ووحدة المكان، ويعتبر كل استقلال بالزّاي أو المقام، هو خروج عن المألوف والمعتاد، ونظراً لأهميّة أم العريس في بسط نفوذها على نساء أسرتها وفي شدّ أوتاد أركان العائلة، تتّجه نحوها نساء المحفل مباشرة فتغني:

شَرَعُ⁷⁴ الْبَيْتِ يَا أُمَّ الْعَرِيسِ الْفَالِحَةِ

رَايَ جَاتِكُ الْكَنَّةَ⁷⁵ صَالِحَةِ

يَا أُمَّ الْوَلَدِ يَا أُمَّ الْوَلَدِ

خَشَتْ⁷⁶ بِالْمَالِ وَالذَّرِيَّةِ جَرْجَارَةَ الْحَرَامِ الْبَيْتِ

خَشَتْ بِالْبَرْكَةِ وَالسَّعْدِ يَا الْوَاهِمَةَ لُوخِيَّةِ

ينتهي دور المحفل في هذا التّوقيت، إذ تضع نساء المحفل اللّحاف الأحمر من فوق رؤوسهن جانباً، وتتحولن إلى «غنيات» في سهرات النّجمة.



يَا مُسَافِرَ فِي الْقَرْيَةِ⁸²

زَايِرَ مَكَّةَ وَالْمَدِينَةِ

يَعِزُّ عَلَى رَيْبِي

صَلَّى اللَّهُ عَلَى نَبِيِّنَا

وبعد الزيارة يعود المحفل بالطفل إلى البيت تحت أصوات الزغاريد والأغاني، وينتهي الجميع لتطبيق ما توارث من عادات وتقاليد خاصة بهذه المناسبة، ويعهد لكل طرف بمهمة يستوجب عليه تطبيقها بحذافرها، إذ تقوم الأم مثلاً بالوقوف داخل وعاء به ماء على يمين عتبة البيت وترفع في يدها «خلال»⁸³ من الفضة ويعتقد لديهم أن مسك «الخلال» يقي من الحسد والعين، ووقوف الأم داخل الماء «يبرد» آلام الطفل المختون، مع العلم أن الطفل وأثناء عملية الختان لابد أن يفترش رداء أحمر اللون⁸⁴.

وما يلاحظ أن ظاهرة المحفل وفي مختلف المناسبات المذكورة تمارس في مواقيت مضبوطة ومعلومة، وإذا ما توقفت جميع الشروط المتفق عليها تطلق تسمية المحفل على الموكب المتنقل والسائر باتجاهات مختلفة ومتعلقة بأركان الاحتفال وتوكل له مهمة الغناء.

إن تراثنا الشعبي يزخر بآداب ثقافية ثرية من العادات والتقاليد والممارسات الشعبية، التي تعكس بوضوح هوية وأصالة المجتمعات، أمام ما يعترها اليوم من متغيرات تحت مظلة التطور والحداثة، وهيمنة الثقافات الوافدة عبر وسائل التواصل الحديثة،

وكما لاحظنا مقاطع هذه الأغنية وكلماتها في مدح الرسول ﷺ فهي أيضاً أغنية ذات منحنى ديني طقوسي، تغنيها النسوة في بداية جل المناسبات الاحتفالية ثم تنظر قن بعد ذلك إلى الغناء عن الأولياء الصالحين وشيوخ الزوايا، وتنظم في ذلك أغاني خاصة بكل شيخ أو زاوية، فيرددوها الأهالي مستعطفين رضاهم طالبين بركتهم وحماية ابنهم من العين والحسد. وزيارة الزوايا فعل دأبت مثل هذه المجتمعات على القيام به، فهكذا توارث وهكذا تداول، كعادات يرحى من ورائها طلب الخير ودري المخاطر، ولورد مثال غنائي يغنى في هذه المناسبة وهو:

يَا السَّاحِجَ يَا بُوَحْمَارَ مُوَلَا الْقُبَّةِ الْعَالِيَةِ

وَمِنْ بَعِيدَتَيْنَا

هَاتَا جِنَاكُمَا زِيَارَ جُلُوسِنَا بَابَ الدَّارِ

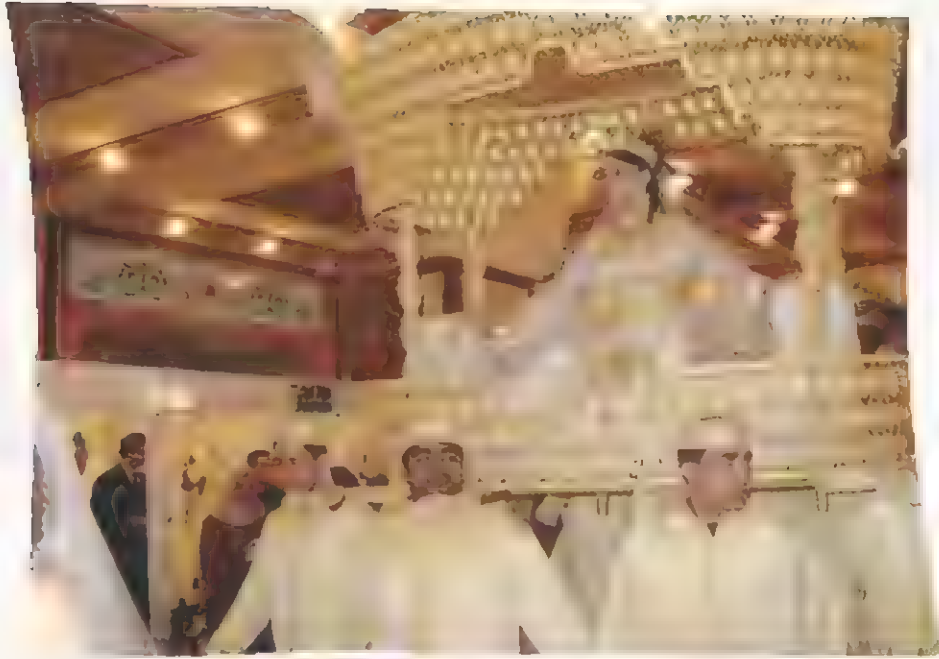
أَلَسَّاحِجَ أَرَاكِبَ الْعَايِرِ لَوْجَلِ الْبَابِ وَعَدَّيْنِي

لَجُوكَ أَوْلَا دَكَّ لَحَارَارَ لَوْحَ جَنَاحِكُ عَظِيمِي

الاجتماعية والتصورات الفكرية والممارسات الاحتفالية والاعتقادية والوقوف على رموزها الدلالية، ولعل ذلك يشكل مدخلا إلى فهم ومعرفة موروثنا وتجديد الصلة بالسلف لا تقليدا وإنما استيعابا وتواصلا.

الشيء الذي حال دون معرفة الشعوب لأصولها والتشبع بقيمها والاعتزاز بأمجادها. ولم يكن تناولنا لمبحث المحفل مجرد استعراض لجوانب من الثقافة الشعبية، بقدر ما كان محاولة لإبراز الخصوصيات

12. بمعنى إنها.
13. المقصود بها الشفاء.
14. (14) أي الغزال.
15. بمعنى يسرع.
16. معتمدة من ولاية سيدي بوزيد، تستقر بها فرق أولاد عزيز من الهمامة.
17. معتمدة من ولاية سيدي بوزيد، مجاورة لمنطقة المكناسي.
18. الاسم القديم لولاية سيدي بوزيد.
19. بمعنى ضاع.
20. بمعنى صار على أسوأ حال.
21. شعر الناصية، «ما أقبل من الناصية على الوجه» (لسان العرب، مادة قصص).
22. يقصد بها الوشم الذي يرسم على جسد المرأة للتزيين.
23. Claude, Rivière, Socio-Anthropologie des religions, Paris, Armand Colin (coll. «Cursus», Série. Sociologie), 1997, p.23.
24. وشم في وجه المرأة وبالتحديد في وسط الشفة السفلى.
25. بمعنى نرى، و«الشبح ما بدا لك شخصه من الناس وغيرهم من الخلق» (لسان العرب، مادة شبح).
26. البستان ذو الأشجار المثمرة.
27. هو مجموعة من الخيوط الصوفية تنسج بطرق مختلفة حسب الجهات بالبلاد التونسية، تستعمله المرأة على مستوى خصرها لشد لباسها الخارجي من نوع الحرام والملحفة...
28. بمعنى الاقتراب منك.
29. يقصد به السلاح والبارود.
30. بمعنى يطلق الرصاص.
31. نوع من الأحذية النسائية.
32. قلادة تتخذ من قرنفل ومحلب وعطور، تصنع في شكل خرز تفوح منها رائحة عطرة تدوم لسنوات.
1. ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، دار صادر بيروت، الطبعة الرابعة، 2005، المجلد الحادي عشر، مادة (حفل).
2. غانمي (نعيمية)، الخصوصي (أحمد)، أغاني النساء في بر الهمامة، الطبعة الأولى، الأطلسية للنشر جانتفي 2010، ص 89-90.
3. بحث ثم في الوسط الغربي من البلاد التونسية (بر الهمامة).
4. الهودج الذي يحمل على ظهر الجمل وتركبه العروس أثناء تنقلها.
5. المحواشي (منصف)، «الطقوس وجبروت الرموز: قراءة في الوظائف والدلالات ضمن مجتمع متحول»، أعمال منتدى نور الدين سريب للتاريخ الاجتماعي والثقافي بمدينة جرجيس، الدورة الثامنة، تونس 2007.
6. Durkheim, Emile, Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie, (1912), éd P.U.F. «Quadrige», 1979, p.p. 370-371.
7. افتتاحيات الواحة، «فولكلور الزواج في الخليج العربي»، العدد الستون، السنة السادسة، عشرة شتاء 2010.
<http://www.alwahamag.com/?act=art-c&id=1271>
8. انظر إلى بكوش نصيرة المولودة قشيش، شعائر احتفالات الخطبة بتلمسان، حفلة الملك نموذجاً، جامعة تلمسان (الجزائر)
<https://revues.univ-ouargla.dz/index.php/numero-14-ssh>
9. Ansart, Pierre, Idéologie, conflits et pouvoir, Paris, PUF, 1977, p. 21.
10. بمعنى الغزال المنفرد الحائد عن المجموعة.
11. القبيلة، المجموعة من الناس.



الأعراس في المغرب تعدد الطقوس والهدف واحد

أ. محمد القاضي - كاتب من المغرب

الزواج من أسمى الروابط الإنسانية، ففيه تتمثل أروع صور الوفاء والحب والتضحية، وهو دليل على النضج النفسي والعاطفي، والإحساس بالمسؤولية والاستقرار. وتعتمد السعادة الزوجية على الاحترام المتبادل للطرفين. وجاء في القرآن الكريم «من لباس لكم وأنتم لباس لهن» ومن شروط نجاح الزواج التكافؤ، وهو معيار شامل يبنى على عدة مستويات، كالتكافؤ الاجتماعي والفكري والعمرى، وإذا كان التكافؤ الاجتماعي يفرض تقاربا على المستوى المادي والمكانة الاجتماعية والنسب على مستوى العائلتين المتصاهرتين، فإن بعض الزيجات قد استطاعت تجاوز هذا المعيار، فتزوج الغني من الفقيرة والعكس، واقتربت ذات النسب الرفيع وبنات العائلة العريقة من زوج وضيع الأصل والعائلة، رغم ما قد يعترض مثل هذا الزواج من عقبات ومشاكل، تنشأ أساسا من تأثيرات الاختلافات الحاصلة بين البيئتين والتربيتين. المهم كما يقال في المغرب «الزواج والموت هم لا

يفوت» أما طقوسه وعاداته وتقاليده فهي تكاد كل جهة من جهاته في الشمال والجنوب والشرق والغرب تختص وتتميز بتطبيقاتها، سواء في الحواضر أو القبائل، رغم التطور الذي عرفته الكثير من المجتمعات على مختلف مستوياتها، ويختلف بين التباهي والبساطة وذلك حسب المستوى المادي للأسرة. وسوف نقوم برصد مجموعة من طقوس الأعراس المغربية، دون أن ننسى دور إمرأتين أساسيتين داخل هذه الممارسات، وهي تكاد تنتشر في غالب المدن والقرى المغربية وإن اختلفت المهمة التي تقومون بها. والمرأتان هما:

(1) العراضة:

وهي من العادات الشائعة في هذه المناسبات، تختص بها نساء محترفات، خبيرات بأمور ومجريات الحي أو الزقاق وسكانه والعلاقات الاجتماعية التي تربط بين أهل الحي أو الزقاق وسكانه والعلاقات الاجتماعية التي تربط بين أهل الحي أو الزقاق وأسماؤهم، تقمن باستدعاء الضيوف (النساء بالخصوص) المرغوب بحضورهن إلى حفل العرس قبل أيام المناسبة بأسبوع أو أقل من ذلك لتتمكن النساء من تهيئة أنفسهن لليوم الموعود سواء فيما يتعلق بالملابس والحلي والتزيين. وتقوم العراضة وهي تجوب الأحياء والأزقة بدق أبواب بيوت الأسر المستدعية في وقت مناسب عادة ما يكون بعد صلاة العصر مخاطبة إياها بعد إلقاء التحية وبأسلوب مهذب قائلة: «إن الأسرة الفلانية تستدعيكم للحضور إلى حفل العرس يوم كذا على الساعة كذا»، ويرد عليها أهل البيت بالدعاء بأن يجعل الله البركة ويكمل بالخير على أهله. وبعد إتمام مراسيم (العراضة) تقدم لها العائلة المعنية أجرتها نقدا وقطعة من القماش، مقابل عملها.

(2) النكافة / المشاطة:

وهي المرأة التي تتولى شؤون العرائس وتسهر على زينتهن ولباسهن، وتقديمها للحاضرات، وتهتم بأدق التفاصيل المتعلقة بالعروس للرحيل إلى بيت الزوجية، وهي غالبا ما تكون من غير القريبات للعروسة، وفوق الشبهات، خبيرة بشؤون الزواج وتوابعه، وقد يحتاج

إليها في بعض الأحيان إذا تعقدت الأمور وأختلفت الآراء لسبب من الأسباب كما كان سائدا - وما زال - في المدن والقرى وتسمى اليوم (الزيانة) وقد تطور دورها وأصبحت تتقاضى أجرا باهضا عن عملها يتفاوت من أسرة إلى أخرى، وعملها يتطلب مهارة وكياسة وهو بالغ الأهمية يساعدها في ذلك مساعدات من واحدة إلى اثنتين من النساء.

ولا بد من الإشارة هنا إلى لباس يكاد يوحد جميع طقوس الزفاف في المدن والقرى، الأول خاص بالعروسة وهو (القفطان) الذي يجسد أصالة اللباس المغربي الخاص بالنساء وخصوصا في المناسبات والأفراح. وهو ضروري في الزفاف، بل ويبقى حلم كل عروسة مهما كان إتناؤها الطبقى، وهو القطعة المحملة بالتاريخ والحضارة. ويقال إنه ظهر في العهد الميرني، وظل صامدا في وجه كل موجات التغيير، وازدهر في المدن التاريخية العريقة كفاس وتطوان وسلا ومراكش وطنجة والرباط ومكناس. وعادة ما يكون من أفخر الأثواب، ويحتاج إلى خياطات ماهرات يتقن حياكته وتطريزه بالحريير والخممل والصقلي.

أما بالنسبة للعريس فإن الجلباب الأبيض يبقى خير ما يميزه في هذه المناسبة، فهو ضروري إلى جانب الطربوش الأحمر والبلغة البيضاء، ولا بد من خياط ماهر يتقن خياطة وتطريز هذا الجلباب ويسمى (جلباب العروس) لأنه يختلف عن باقي الجلابيب الأخرى.

وعلى العموم فإن عاداتنا، شمالا، وجنوبا، وشرقا، وغربا، «هي واحدة وجوهرها واحد، وإن كان الاختلاف في بعض الجزئيات، فعادات الخطبة أو الزواج ربما تكون أكثر هذه العادات ثباتا واستقرارا في ذهن المغربي. لأنها ترتبط بحياة بكاملها أو كما جرت بها العادة الكلامية (زواج ليلة تديره عام)... وعادات الزواج لا تقف عند حدود العقد أو التعاقد بالاتفاق المعلن بين أسرتي الزوجين لأن هذه المرحلة ليست سوى مشروعا بدنيا لا بد من خلق بعده الحقيقي بإشهار هذا الزواج كما جاء في السنة وكما درجت العادة على ذلك».



العرس التطواني

كان من عادة العائلات التطوانية أن تختار لأبنائها عروساً تنتمي لعائلة عريقة ومعروفة ذات وجهة، أو من بيت شريف النسب. ويبدأ العرس التطواني التقليدي كما هو مودون في كتاب أحمد الرهوني¹، غير أنه ومع تواتر الأيام والتطورات التي طالت مختلف مناسبات الحياة بالمدينة، ثم الهجرة التي عرفت في السنوات الأخيرة من مناطق الريف وجبال الجفوب، بدأت تتلاشى هذه الطقوس. ولكن الجوهر ما زال متجذراً عند أغلب الأسر التطوانية، وتكون البداية، بالخطابة هي المرأة التي تربط الصلة بين الأسرتين، وعادة ما تكون مسنة وتتكلف بحس النبض بالبحث عن عائلة الفتاة التي يريد الشاب الزواج بها. وبعد الاختيار والموافقة على الخطبة، تليها مرحلة (عقد القران) ويسمى في شمال المغرب (الملاك) وهو الحفل الذي يسبق (الزفاف) والذي قد يكون في أقصى مدة لا تتجاوز السنة.

ويتم حفل عقد القران عادة في بيت أهل العروس، ولا يستدعى له إلا أهل العريسين وبعض الأصدقاء المقربين (وخصوصاً النساء) والجيران. وفي الغالب ما يتم بعد صلاة العصر، والغالب أيضاً وقوع

ولإشهار الزواج لابد من (عرس / زفاف) يحضره الأقرباء والجيران والأصدقاء كشهود عيان على مشروعية هذا الزواج. فكيف إذن تتم طقوسية الأعراس؟ والبداية من شمال المغرب ومن مدينة تطوان بالذات.

العرس التطواني

تقع مدينة تطوان الحديثة شمال المغرب على ساحل البحر الأبيض المتوسط، على بعد من مدينة سبتة المحتلة بأربعين كيلومتراً. يقول مؤرخها المرحوم محمد داود في كتابه (تاريخ تطوان): «بناها مهاجرو الأندلس في أواخر القرن التاسع الهجري... وذلك إنه لما ضاق الحال بمسلمي الأندلس عند استيلاء الأفرنج على جل بلادهم، صار كثير منهم يفضلون الاحتفاظ بدينهم على البقاء في وطنهم» [الجزء الأول / ص 83].

لقد حافظت المدينة على طابعها الأندلسي، وتميزت بخصوصيات جعلتها تختلف عن باقي المدن المغربية في العادات والتقاليد والطقوس ومنها (الأعراس).

العرش الشفشاوني

تقع مدينة شفشاون في أقصى الشمال الغربي للمغرب، تبعد عن مدينة سبتة بمائة كيلومتر وعن تطوان بستين كيلومتر. وهي ذات موقع استراتيجي واقتصادي لمنطقة «جبالة».

كانت النواة الأولى لتأسيس المدينة قد بدأت على يد الحسن بن عثمان المشهور بأبي جمعة في المكان المعروف بالعدوة فوق واد الفوارة في الطريق المؤدي إلى الدردارة وذلك سنة 1471م (876هـ).

لشفشاون علاقة وثيقة بالأندلس والأندلسيين، فقد هاجر إليها العديد من الأسر الأندلسية بعد سقوط غرناطة وكان لها التأثير الكبير في حياة السكان بعد اندماجهم معهم، وما زالت بصمات أندلسية بارزة في العادات والتقاليد... من بينها حفلات وطقوس الأعراس.

ومن عادات الزواج في المدينة أن طقوسه كانت تخضع لميقات معين بالنسبة للعريس بحيث يبدأ يوم الأربعاء وينتهي يوم الجمعة (النزول - الدخلة - الصبحي) وبالنسبة للعروسة كذلك يضاف إليها حفلة (الظهر) وهو خاص بالنساء ويبدأ يوم الصبحية بعد الزوال وينتهي بعد صلاة العشاء، وفيه تدفع المدعوات هدايا نقدية لأم العروسة.

وتذكر السيدة الحاجة عائشة أبراق قيدومة الحضرة النسائية بالمدينة «أن الأعراس كانت تمتد أسبوعا كاملا، إذ تنطلق من يوم الثلاثاء بذهاب العروس إلى الحمام، ويكون يوم الأربعاء ويسمى (النزول)، لقد كانت النية حاضرة في كل تجليات الحياة، بحيث كنا نقوم بمزج البيضة بالعسل بعد تكسيرها بمفتاح قديم وصبها على شعر العروسة تفاؤلا بدخولها حياة جديدة ولإبعاد النحس عنها. (وما زالت هذه العادة تمارس إلى اليوم من طرف الأسر المتجذرة والعريقة بالمدينة) وكانت أم العروسة بعد مدة من عرس ابنتها تقوم بزيارتها حاملة إليها

ذلك يوم الجمعة، بحضور عدلين. ويقدم الخطيب (العريس) (النبالة) وهي سوار من ذهب أو فضة، ويضع الخاتم في أصبعها، ثم يتبادلان شرب الحليب والتمر (الحليب وبياضه والتمر وحلاوته) قد ينعكسا على حياتهما معا. وهذا تقليد أصبح شائعا في جميع المدن المغربية. يعقب ذلك الاتفاق على موعد الزفاف وشروطه. ثم يقرأون الفاتحة، ويقومون بعد ذلك لتهنئة الزوج، وأولياء الزوجة قائلين: «مبارك سعيد ما عملتم». «الله يوفق بالخير»، «الله يسعد البعض بالبعض». ويجيبهم الآخرون: «بارك الله فيكم»، «كما تكونون إن شاء الله مع أنفسكم». إن كانوا عزابا، أو مع أولادكم، إن كانوا متزوجين.

أما المهر فهو مختلف، فأهل الطبقة العليا يشترطون غالبا الثياب والحلي، ولا يشترطون الدراهم.

أما أهل الطبقة الوسطى فيقومون ذلك أو بعضه بالدراهم يدفعونها نقدا لوالد العروسة. ويقام الاحتفال بعد عقد القران في بيت العروس، ويحضره أهالي الفريقين ويبسطون فيه موائد الأكل، وكانت العروسة تحمل إلى بيت زوجها بعد صلاة المغرب في هودج (العمارية) وعند الوصول، تستقبلها أم العريس عند الباب، بالورود والزغاريد. وبعد قراءة الفاتحة من طرف المدعوين المصاحبين للعمارية، ثم يليها الدعاء للعروسين، يتفرق الجمع، ليستمر حفل العريس ليلا، حيث يستدعى له أفراد العائلة والأصدقاء، وجوق الطرب الأندلسي، الذي يطرب الحاضرين رجالا ونساء ولكن كل في طبقة خاصة، وفي نهاية الحفل يلبس العريس لباسه التقليدي (الجلباب الأبيض وطربوش أحمر وبلغة) (حناء تقليدي) (أبيض) ثم يجلس على كرسي وسط صديقين له (الوزراء) ويطلق على العريس (السلطان) ويحمل هؤلاء شمعتين مشتعلتين طويلتين، وعند نهاية الحفل تتم الدخلة على العروسة. (يتقدمها الجوق الموسيقي وأصدقاء أسرة العروسين، وهو يرددون بعض الأناشيد الدينية، ويتقدم (العمارية) مجموعة من أطفال وفي أيديهم شموع مشتعلة.



العرس الفاسي

مشروع الزواج عادة لدى أهل فاس بالخطوبة، بحيث يتوجه أهل العريس إلى منزل العروسة، طالبين يدها لابنهم. وفي حالة رضا والدي البنت، فإن الأم تعهد إلى ثلثة من القريبات بالذهاب إلى منزل العروسة بعد أن تحدد معهن موعداً بذلك، وفي الوقت ذاته تشعر أهل العروسة بالوقت المحدد لهذه الزيارة، ويتم هذا الاتصال في جو من الابتهاج، وتقام في العادة ضيافة على شرف الزائرات الثلاثي تكون من ضمنهن الخطابة الأولى. فيتم الحديث بين الأسرتين والغاية من الزيارة، والفتاة يطغى عليها الحياء لدرجة كبيرة، وكثيراً ما تختفي عن الأنظار، وهي تشعر بالفرح وتطمئن إلى هذا الزواج الذي اختاره أبوها.

تتفق الأسرتان على «موعد (نهار الفاتحة)» وغالباً ما يكون يوم الجمعة بعد صلاة العصر، حيث تجتمع الأسرتان في ضريح المولى إدريس، ويتوسطها عالم أو شريف أو إمام، ويقرأ سورة الفاتحة بصوت منخفض، ويبارك الحاضرون عمله، ثم يتبادل الناس آيات التهاني ويبعث العريس إلى عروسه بالحليب والتمر والشمع وحناء الخطبة وبعض القطع من الثياب»^٩.

بعد ذلك تحدد الأسرتان موعداً للعرس، وقد لا يتجاوز في الغالب السنة أو السنتين من هذا التاريخ وخلال هذه الفترة، يتم تقديم الهدايا وتسمى

طاجينا من اللحم و(طيضور): (مائدة مستديرة مسيجة بالخشب) من الإسفنج»^٢.

كانت العروسة - وما زالت - تحمل إلى بيت الزوج في هودج يسمى (العمارية) وتمارس نفس طقوس مدينة تطوان.

وبعد يومين من اختتام الحفل، يكون يوم (الملقى) بين عائلتي العروس والعروسة في بيت الأول، ويقوم العروس بإهداء أم العروسة هدية هي عبارة عن (السبئية) (غطاء الرأس) من الحرير وحرارز (يلف حول الرأس تستعمله النساء للزينة على الجبهة ويكون مطرزاً بالحرير وهو تقليد (أندلسي) والشربيل (حذاء مطرز خاص بالنساء يلبس في المناسبات والحفلات، وهو (أندلسي الأصل). إلا أن هذه الطقوس عرفت تطورات اجتماعية وافدة على المدينة حاملة لعادات وتقاليد جديدة، ثم المصاهرة التي تمت بين الأسرات التي استقرت بالمدينة في العقود الأخيرة.

العرس الفاسي

(فاس مدينة الألف وجه)

لأهل فاس المدينة العريقة بالمغرب طقوس وعادات وتقاليد حافظوا عليها منذ قرون. وينطلق



العرس السوسي

الشاي والحلويات على نغمات الطرب الأندلسي، ويستمر الحفل ليلا مع أصدقاء وأقارب العريس إلى ما بعد الثانية عشر ليلا، والكل يرقص ويغني، بعدها يتوجه المدعوون رفقة العريس وأهله للمطالبة بالعروسة، حيث يردد الجميع «أعطونا ديانا ما بقاشي ديا الكوم» «هنا طاح لويز هنا ندور وعليه»... وطيلة الطريق الممتدة بين دار العريس ومنزل العروسة، تسمع كلمات تلو أخرى.

وكثيرا ما تودع أم العروسة ابنتها بالدموع. بعد ذلك تدخل العروسة بجلباب، وقبل ذلك كانت ترتدي (الحايك) لا يظهر منه أي شيء فتجلس بين المدعوات لمدة قصيرة، ويتم ذلك بواسطة «الكافة» التي تقودها إلى ما يطلق عليه «الدخوشة» التي تخصص لتهيء العروسة لاستقبال العريس ليدخل بها. وبعد ذلك تهل الأفرح على أهل العروسة.

العرس السوسي

(أكادير وضواحيها، نموذجا)

تعتبر مدينة أكادير عاصمة جهة سوس، وتقع في جنوب المغرب وسط سلسلة جبال الأطلس، ويحيط بها «إدا وتنان» و«أولاد تايمه» و«قبيلة

(التفكير) من طرف الخطيب للخطيبة بمناسبة الأعياد والمواسم، وهي غالبا ما تكون عبارة عن بعض الحلبي الذهبية أو الفضية وقطع من الثياب. يلي ذلك الاستعداد للزواج والذي يبدأ ب (دفع النقدة) واقترن هذا اليوم بتحرير عقد النكاح في حفل بهيج يحضره أقارب الأسرتين، ويتحلى بمعالم الزينة، ويتم فيه دفع الصداق المتفق عليه، ويكون مناسبا للوضع المالي للأسرتين ويسمى (شوار) العروس، حيث يقوم والد العروسة باقتناء ما يلزم ابنته من ذهب وثياب ويسمى (يوم الشراء). بعد كل هذه المراحل يحدد يوم الزفاف ويبدأ يوم (التقبيب) نسبة للقب الخشبي الذي كان يستعمل في الغسل بالحمام، حيث يتم كراء الحمام الموجود في الحي نصف يوم من طرف أهل العروسة، ولا يدخله سوى المدعوات من الأقارب وأصدقاء العروسة. تنطلق بعد ذلك عملية الحناء وفق طقوس وتقاليد معينة، وتقوم بها (الحنايية) وهي امرأة خبيرة في النقش والتزيين، وعند نهاية الحناء تقيم أسرة العروسة حفلا ساهرا بعشاء ينتهي حتى حدود الفجر في غياب العريس.

أما أسرة العروس فتقوم بتهيئ ليلة (الدخلة) إما بمنزلها أو بقاعة الأفراح المكثية، حيث يتم استقبال المدعوين مساء بعد صلاة العصر ليقدم لهم كوؤوس

إيدا وزكي» وترتبط جهويا بمدينة تارودانت وتزنت. السكان كلهم برابرة، يتحدثون لغتهم الأمازيغية، منطقتهم غنية بموروثاتها الثقافية والدلالية، مواسمهم وطقوسهم تتميز بخصوصيات ينفردون بها. ومنها مراسيم الاحتفالات وطقوس الزواج التقليدي، بحيث تنطلق هذه الإحتفالات، كما هو سائد في جميع جهات المغرب بطقوس «الخطوبة» التي يسميها أهل المنطقة (أمازيغيا أسيكل) وتعني (الطلب) فبعد اختيار الفتاة طبقا لشروط العريس (النسب - الصبر - الحشمة...) يقوم أهله بتحديد يوم الخطوبة، كما يجري تحديد الأفراد الذين سيستهرون على مراسيم الخطوبة وغالبا ما يتكونون من المتزوجين والمتزوجات من أقارب أهل العريس. «ويتكلف أعضاء هذه المجموعة حسب المعمول به وسط الأسر بشراء الهدايا الرمزية كالكبش والسكر والتمر والحناء والثوب... وبعض الملابس النسائية كالحناء والخمار (القضيب) والكسوة والحلي».

وتختلف القيمة المالية لهذه المشتريات من عائلة إلى أخرى، حسب مستوى الدخل الفردي للعريس أو مستوى الدخل الجماعي للعائلة. وبعد تحضير مراسيم رسميات حفل الخطوبة وإخبار عائلة الفتاة بالموعد، يتوجه أهل العريس مع المجموعة إلى بيت أهل العروسة ويعتبر استقبالهم من طرفها موافقة مبدئية، حيث يعبرون عن فرحتهم بالمقطع الشعري بالأمازيغية الذي يقول: (التفتي يا حماقي لأنني، أتيت لك بالعزير الأبيض، لقد كنت في مراكش، فاشتريت بها حذاء جديد كهديّة لك). ويتناول الجميع وجبة الغذاء، ثم يفتح الحوار البروتوكولي بين ولي الفتى من جهة وولي الفتاة من جهة ثانية حول تحديد أهم المتطلبات المادية لفائدة العروسة وأهلها حسب نظام العرف القبلي⁴.

وكعادة جميع الأعراس المغربية فإن الحناء حاضرة بطقوسها وإن اختلفت، ومن بين شعائر ومراسيم وطقوس الإعداد لحفل الزفاف، نقف عند ليلة الحناء وتسمى بالأمازيغية (غبيض لحناء)، بحيث يتم

استدعاء (تيمزوروا) أي المتزوجات لكي يقمن بتحضير عجينة الحناء في إناءين استعدادا لمراسيم الشعيرة التي تجري فيها استدعاء صديقات العروسة لمشاركة صديقتهن في حفلة ليلة الحناء. ويقدمن لها بعض الهدايا الرمزية من طرف أهل العريس كالكبش والمواد التجميلية وبعض الملابس وغيرها. بعد ذلك يطلب من العروسة التعرف على الهدايا المقدمة لها. وتجسيدا لهذا الطلب تتركب العروسة الكبش الذي اشتراه أهل العروس بالمناسبة، وذلك قبل أن يذبح لتهيء مأدبة حفلة الحناء. وتشارك الحاضرات العروسة في هذه الليلة بتزيين أيديهن فقط بالحناء، بينما تزين العروسة اليدين والقدمين في جو احتفالي بهيج⁵.

كما يعمد أهل العريس بدورهم إلى تنظيم حفل خاص تشارك فيه فتاتان عن طريق مشط شعرهما بالحناء بطريقة تسمى (تاكفوت) بحيث يوضع المشط فوق رأس كل واحدة منهما، وبعد تعطير الشعر بماء الورد وتلطixه بماء الحناء، يلتو المشط بشعر الفتاة ويتشكل على شكل قبة مرتفعة فيغطي رأس كل واحدة بالخمار المزين بالحباق، كما ترتديان الألبسة الجديدة.

بعد ذلك تخرجان من الغرفة إلى بهو المنزل، حيث تستقبلان بالزغاريد وبالمنااسبة يستدعي العريس الذي يجب عليه أن يرتدي الزي التقليدي الرسمي (جلابة بيضاء وحذاء أبيض وخنجر) ويطلب منه أن يركب دابة من جهة اليمين، على أن ينزل من فوقها من جهة اليسار. وتكرر العملية ثلاث مرات نظرا لما لرقم ثلاثة من حمولة ودلالات رمزية في المعتقدات العامة، وبعد هذه الإجراءات تنظم مسيرة صوب منزل أهل العروسة. يلي ذلك ليلة الجهر بروابط العلاقة بين العائلتين، وإحياء طقوس (أكراط) إيدانا بتوديع بيت العائلة وذلك برقصة الوداع يختلط فيها الفرح ولحظة القلق، وتتداخل فيها ملامح الضحك بمظاهر البكاء (تحقيق التمني ومقاومة حرارة الفراق).

ومباشرة بعد ارتداء العروسة اللباس تتغطى بالإزار كما تغطي وجهها وشعرها بما يسمى (أعبروق) أي



العرس الوجدي

الرسمي، وتخطى حسب العرف، عتبة الباب بالرجل اليمنى وتوجه لزاوية داخل المنزل تسمى بالأمازيغية (أشاموش) فتدور حولها ثلاث دورات متتالية لتتجه إلى غرفتها الجديدة بالبيت الجديد⁶.

العرس الوجدي

تقع مدينة وجدة في الجزء الشرقي من المغرب، قريبة من الحدود الجزائرية، ولهذا يكاد طابعها يختص بمميزات اجتماعية وثقافية يجمع بين المجتمعين المغربي والجزائري. وعاداته وتقاليده بل وحتى طقوس حفلاته تختلف عن باقي جهات المغرب، وهذا ما سنلاحظه في طقوس الزواج التقليدي والذي كان يبدأ باختيار العروسة وكانت أم العريس من يقوم بهذه المهمة دون أن يعرفها أو يشاهدها، فتتأهب أسرة العريس لزيارة أسرة العروسة (طالبين ضيف الله) وخطبة ابنهم وتقرأ الفاتحة بعد الموافقة، ثم يتفقان على (الصدق أو المهر) وهو المقدار المالي الذي سيدفعه والد العريس لأسرة العروسة، ويختلف من أسرة إلى أسرة، والذي يستغل في شراء الملابس والحلي الذهبية. علما بأن المرأة الوجدية (الشرقية) تركز كثيرا على إقتناء الذهب ضمن حاجيات (الجهان) وأثاث بيت الزوجية.

خمار المزين بد(تاوكيت) وهو نوع من الحلي بالإضافة إلى الحبق والخنجر. وبعد تجهيز الزبي الرسمي يستدعى أحد أقرباء العروسة لينتعل لها الحذاء قبل مغادرتها لمنزل أهلها، ويشترط عليه أن يضع بداخل الحذاء درهما واحدا، ويجري ذلك على ألحان شعرية ترددها النسوة.

وعندما تنهى العروسة لمغادرة بيت أهلها، يطلب من والدها أو وليها أن يقدم لها ثلاثة أمداد من الماء للشرب بطريقة متتابعة، بعد ذلك تقبل رأس ويد والدها قبله الوداع. بينما يكون أهل العريس ورفاقه ينتظرونها خارج البيت. وأثناء خروجها من المنزل تتجه صوب دابة لتركب خلف أخيها وهي مغطية وجهها وتمسك الخنجر بيدها اليمنى، وأخاها باليد اليسرى لكي لا تسقط. وتجري هذه المراسم على إيقاع ألحان النساء اللواتي ينشدن أشعارا خاصة. ينطلق الجميع نحو بيت العريس، مارا بطريق غير طريق الإياب، وأثناء الاقتراب من المنزل يقوم أهله بإخلائه من جميع الأفراد ثم يغلقون الباب على العامة بمن فيهم الوفد المرافق للعروسة. وبهذه المناسبة ترد النساء أبياتا شعرية حول وصول العروسة وطلب إنزالها. وتتابية نداء الإنزال عن ظهر الفرص يقتضي منح مقدار من المال من طرف أهل العريس لأخ العروسة. وإثر ذلك تنزل العروسة متجهة مع الوفد

تسليحها ببعض العقاقير والعطور رغبة في قتل (العين والنفوس) وحجبها عن (الثقاف) و (إبعاد الشياطين والأشرار كما تضع شيئاً من (الفاسوخ) بحذاء عريسها لأبطال الأعمال الشريرة⁷.

العرس المراكشي

لكل مدينة تفاصيلها التي تعكس هويتها، لكن مراكش غير ذلك، فهي مدينة تعشقها قبل أن تراها، وتغريك بعالمها العجيب وموقعها الجميل، وحمولة تاريخها العظيم. وأفضل حل لسبر أغوارها هو التجول على مهل وبدون أية وجهة محددة داخل أزقتها ودروبها، لتلقي بك في النهاية إلى ساحتها العجيبة إنها (جامع الفنا).

والحديث عن العادات والتقاليد بمراكش لا يخلو من الغرابة، لأنها مزهوة بذلك فهي تختزل في ذاكرتها الكثير والكثير من العادات والطقوس.

أما عن مراسيم الزواج في مراكش، فإنها تبدأ بـ (الخطابة) وهي امرأة غالباً ما تكون عجوزاً، لها خبرة ودراية واسعة، تكون صلة بين من يرغب في الزواج سواء كان شاباً أو شابة أو غيرهما، ونظراً لخبرتها وحصافة عقلها وبعد نظرها واحتكاكها المتواصل بهذه العادة فإنها غالباً ما تتوفق في اختيار الزوجة المناسبة للزوج المناسب، وأنها تستطيع أن تميز بين المرأة القادرة على شقاء أعمال البيت من (بنت الفشوش) المدللة نؤوم الضحى وذلك من خلال المصافحة ولمس اليد يؤكد لها أي نوع من النساء هي⁸.

وبعد اللقاء والتفاهم بين الأسرتين، يذاع الخبر المرتقب بينهما ويحدد موعد الزفاف، حيث تحفل البيوت بألوان الزينة والبهجة استعداداً لذلك، والغالب أن تقام الاحتفالات خلال أشهر الصيف بصفة خاصة، وتستمر ثلاثة أيام. ويعتبر يوم الجمعة اليوم الأول نظراً لمكانته الدينية وتبركا به. وخلالها تقام حفلة الحناء، حيث تحضرها القريبات والصديقات، تتوسطهن

بعد ذلك يحدد يوم (الخطوبة) ولوازمها وكانت في الماضي بسيطة وهي (الحناء) كرمز للحب والفرح والخير، والسكر (أي الحلاوة التي تؤلف بين القلوب)، ويقام الحفل الذي يجمع بين الأسرتين في منزل العروسة عادة، يحضره أقاربهما وأصدقائهما، بحيث يتم لبس الخواتم رمزا لتوثيق الخطوبة وكتابة عقد النكاح، ثم يحدد موعد الزفاف لتبدأ مرحلة جديدة من الطقوس مع المنزل و (تاناكافت) التي تتكلف بتزيين العروسة ونقش الحناء على يديها ورجليها ويليها (طرز الغرزة) أو الطرز الفاسي.

وبعد نقش الحناء، تشرع النكافة في تزيين العروسة قلوبها اللباس التقليدي الوجدي المشهور، ثم (التكاشط) و (التخليلة) والقفطان ويوضع على صدرها الحلي والمجوهرات كل ذلك في (يوم الحناء) وتحمل العروسة خلال نفس الليلة على (الطيفور) مائدة مستديرة كبيرة مسيجة فوق أكتاف مساعدات النكافة وذلك كرمز للقيمة السامية التي تحظى بها العروسة في تلك الليلة تحت إيقاعات (الدقة المراكشية). تليها ليلة (الرواح) وهي الفترة الأخيرة في بيت أسرتها. فتنتقل وسط موكب من السيارات إلى بيت العريس كما تقوم النكافة بنفس العمل خلال اليوم الثاني بعد الزفاف، وهو ما يعرف بيوم (التقيل) وهذا عرف متأصل في المجتمع الوجدي ولا بد للنكافة أن تتوفر على المنصة أو الكرسي الخاص بالعروسة والملابس والمجوهرات والهودج (العمارية) ومائدتان كبيرتان، وصدفية عملاقة، واللباس الأبيض والحناء بزيها الذي هو القفطان ومستلزماته. كما تحضر المائدة وما يلزمها من صحن به حناء وقالبان من السكر والببيض والنعناع، وماء الورد.

وكانت هناك رموز تقليدية خاصة بالزواج الوجدي وهي (الرهينة) ورقة العروسة لتشجيع (الغرامة) وتنظيف جلد الكباش من طرف أم العروسة وتسمى (الهيادرة) وتضيفها ثم تقعد عليها إبتهاجاً لأول مرة وذلك حتى يكون العريس طوع أمرها. إضافة إلى



العرس المراكشي

لهم الأطعمة والأشربة وعادة ما تكون من أطباق اللحوم بالبرقوق، وأطباق الدجاج وأحياناً الكسكس أو (البسطيلة) والفواكه. ويتوسط قاعة الحفل جوق من الطرب الأندلسي أو الشعبي. فيتعالى الغناء في أجواء البيت.

وفي الساعات الأولى بعد منتصف الليل يتشكل موكب العروسة بطريقة احتفالية بعد حضور أهل العريس وأصدقائه لمصاحبته إلى بيت العريس محمولة في العمارية (الهودج) يتقدمه جوق من الموسيقيين (الغياطة والطبالين والنفارين). وعند الوصول يستقبلها العريس بلباسه المغربي التقليدي وباقي الأهل، في مقدمتهم والدته أو شقيقته الكبرى أو جدته، ومن حولها فتيات صغيرات تحملن الشموع، وتسمى هذه الليلة (ليلة الروح) أو (ليلة الدخلة).

وفي الصباح تقدم أم العروسة الفطور للعروسين ويسمى (فطور العروسة) ومن جملة (الحريرة) وهي شرية مغربية معروفة. ثم يعود الجوق الموسيقي إلى البيت مرة أخرى ليحيي (الصباحية) في جو عائلي يجمع أسرة العريس. وفي المساء، حيث تبرز العروسة في لباسها التقليدي للحاضرات

العروسة في جلستها، ومن حولها شموع مضيئة معدة خصيصاً للمناسبة، فتقوم (النقاشة) بتحضير الحناء ووضعها على شكل زخارف على يديها وقدميها. وفي المساء يصل أهل العريس لتقديم هداياها المتعددة فوق (كارو) عربة يجرها خيل بصحبة (الطبالية) والغياطة (تاركت) يتقدمهم أصحاب (الدقة المراكشية)، وهم أناس يعزفون على الطبول والمزامير والنفار والزغاريذ وهم يقطعون الطريق بين منزل أهل العريس إلى بيت أهل العروسة ليتم الحفل في بيت العروسة. وخلال نفس اليوم ينشغل العريس بترتيب آخر اللوازم في بيت الزوجية، وإظهار علامات الفرح بمقدم العروسة في اليوم الموالي، وهو يوم السبت حيث يتوافد المدعوون عادة في أول المساء ويرحب بمقدمهم عند الباب من طرف أسرة العريس (والده وأعمامه وأخواله وأشقائه).

ويستغرق الحفل الليلة كلها حتى قبيل فجر يوم الأحد، ويقدم للحاضرين كوؤس الشاي والحلويات المغربية بأصنافها وألوانها، قد تصل إلى ثمانية أو عشرة أصناف.

وعند العشاء تنضد الموائد، وهي مغطاة بأثواب مطرزة، يلتف حولها مجموعة من الحاضرين، وتقدم

العرس الجبلي (شمال المغرب)

هي منطقة كلها جبال وهضاب، بل هي الامتداد الطبيعي لسلسلة جبال الريف الممتدة من تخوم المغرب الشرقي حتى بلاد الهبط غربا (القصر الكبير) وهي عبارة عن فسيفساء قبلية شكلت خليطا غير متجانس في البداية لكنها سرعان ما انصهرت في بوتقة واحدة، وكونت المجتمع ذي المميزات الخاصة، لغة ولباسا وعادات وتقاليده، وقد امتزج فيه العنصر العربي بالأمازيغي. يشتغلون في الفلاحة وتربية المواشي ويتسوقون بضاعتهم في المدن والحوضر القريبة منهم. احتفظوا بعاداتهم وتقاليدهم المتأصلة في جذور تراثهم ومنها طقوس الأفراح في الأعراس.

البداية بالخطبة، حيث يأتي أهل العريس ومعه فقيه القرية أو الدوار وبعض الوجهاء أو الأعيان إلى بيت أسرة العروسة بعد إشعار مسبق، فتستقبل هذه الأخيرة ضيوفها ويبدأ الحديث عن الرغبة في المصاهرة. وبعد قبول عائلة البنت يتم الاتفاق على الصداق والشوار ويضرب موعد للعرس، وعادة ما كان يتم ذلك بعد موسم الحصاد وجمع المحصول، وكانت مراسم العرس والحناء تدوم أسبوعا كاملا في بيت العروسة والعريس ويمكن اختزال العرس بالبداية فيما يلي: «الماكلة بالنهار ولفراجة بالليل»: (الأكل بالنهار والفرجة بالليل). ففي النهار يتم إطعام المدعوين وحضور حفظة القرآن (الطلبة) ويكون هو الافتتاح الرسمي، ثم النساء. وبالليل يتم إطعام بعض المدعوين للحفل الفني.

وترتدي العروسة (منصورية الحناء) وتحضر (لوزيرات) مراسم (تبغير وتبليط الحناء) في جو من الغناء والطرب، وبعده يقدم الطعام للمدعوات وتحمل العروسة من جديد إلى غرفتها لتتناول العشاء مع اللوزيرات، ثم تخرج من جديد مع اقتراب الفجر لإعادة مراسيم طلاء الحناء. بعد ذلك يحضر لها (حمام) وهو عبارة عن غرفة صغيرة تشبه حماما صغيرا.

المدعوات (البرزة) حيث تجلس في مكان خاص مزين أنيق من جنبات البيت، وعند مدخل القاعة تستقبل أمها المدعوات ويقدمن لها هدية (عبارة عن نقود) وتسمى (الهنا). يلي ذلك كله (يوم الحزام) حيث يتم فيه وضع الحزام للعروسة بعد اليوم السابع من العرس وذلك استعدادا للقيام بأشغال البيت حيث تقوم خلالها الأسرة بحفلة تبدأ فيها العروس بطهو الطعام وغسل الأواني وغيرها من أعمال المنزل⁹.

ومما هو شائع في مراكش:

(1) حنة المزورات:

ويتعلق الأمر بالعوانس اللواتي فاتهن قطار الزواج فيذهبن إلى ضريح (للا مبيضت السعد) وهي أسطورة قديمة تتعلق بالولاية (للا عويش) المجدوبة قرب حومة (حي) عرصة الملاك... فتذهب العوانس لهذا الضريح ويخضبن أيديهن بالحناء التي جمعت من المزورات (الزائرات) وهن العرائس اللواتي تزوجن حديثا ولم يسبق لهن أو لأزواجهن أن تزوجوا من قبل. ويعتقد بذلك - أي العوانس - أنهن سيتزوجن قريبا¹⁰.

(2) التنكية:

وهي من طقوس العرس المراكشي فقبل ليلة العرس بأسبوع يحضر أهل العرس الكمية المطلوبة للاستهلاك من القمح، وتمزج بها سبع حبات من التمر ومثلها من الجوز وسبع بيضات. ثم يستدعى الأقارب والجيران من النساء وخصوصا العازيات منهن وتبدأ عملية (التنكية) أي عزل القمح عما اختلط به من أحجار أو أعشاب وغيرها، ويكون الهدف من العملية هو أن تبحث كل عازبة عن واحدة من العناصر الثلاثة المذكورة (التمر، البيض، الجوز) وكل من وجدت ذلك تعتبر أن الخطاب سيدقون بابها طالبين يدها للزواج وذلك إيذانا بمغادرتها لعالم العزوبة واقتحام فضاء الزوجية والدخول إلى القفص الذهبي¹¹.



العرس الجبلي

الطبيعية، كما أنه لا يمكن للمرأة أن تغادر مكانها قبل إنتهاء السبعة أيام. بعد ذلك يدخل أخوها أو عمها أو خالها لإخراجها من غرفتها وإركابها فوق بغلة (قبل أن تظهر العمارية) وتحملها إلى بيت أهل زوجها، قبل خروجها، تعانق أفراد عائلتها وتبكي بحرقة.

وعند الوصول إلى بيت الزوجية يجد الموكب العريس في استقباله، لا يسا لباساً أبيض، يوضع فوق رأسه الكوفية والعقال، تقف العمارية التي يمسك بها أحد أقرباء العروسة على بعد أمتار ويصمت الكل لتعطي الكلمة للفقير كي يتضرع إلى الله بالنزيرة الصالحة ويطعمهما حللاً ولا يجنبهما الخلاف والفرقة. بعد ذلك يتابع الموكب طريقه إلى البيت لتنزل العروسة مرفوقة (بالنكافة) وبمجرد دخولها إلى خباتها ينطق الشبان إلى إحدى الساحات للرقص واللهو والصخب والضوضاء ومن العادات الخاصة والمتوارثة هي استعراض الترف المادي لدى البعض عن طريق (الغرامة) أو التعلق أي وضع الأوراق المالية من فئتي (100 أو 200) درهم على شعر الراقصات وتحت طواق (جمع طايفة) الملحنين (الروايس في بوادي سوس). وكذلك لاستعراض (الصنعة) في الرقص على (القعدة) بالنسبة للشبان من

تهيء العروسة نفسها وعائلتها للحظة الفراق في اليوم الذي كان فيه العريس ويسمى (مولاي السلطان) يفرح فيه بنفسه ويحني وترضد له أمه وخالاته وعماته... وتحل اللحظة المهيبة، وجاء يوم الرواح أو الركبة أو (العمارية)، ويذهب أهل العريس لأخذ العروسة وعادة يكون ذلك بعد صلاة العصر، يسبقهم الغياطة والطبالة، وتبدأ النكافة في تجهيز العروسة بوسائل الزينة المختلفة (العكار البلدي ونبات الطيب والسواك والكحل والورد). ثم تفك شعرها وتضعه في ست ظفائر لتجمعه في ظفيرة سابعة، ثم يصب فوق رأسها قليل من الماء المخلط بالورد والسنبيل وما تبقى ترش به (البذات العواتق) حتى يتزوجن قريباً. تلبسها منصورية بيضاء خفيفة ومنصوريّتان من نفس اللون دون حزام، وفوق كل هذا تضع إزاراً بيض يشد فوق الكتفين بقطعة سكر حتى تكون حياتها دائماً حلوة مع زوجها، ويغطي شعرها بسنية تثبت بـ(حراز) حتى لا تسقط ثم تلبس سلهاماً أو جلباب أخيراً أو عمها. وقبل الخروج من بيت أبيها لابد أن تأكل بيضتين مسلوقتين مغموستين في حجر (الشب) لأن ذلك يسبب لها إمساكاً ولا تضطر للخروج من غرفتها لقضاء حاجتها

سكان البادية. وبعد أن يأخذ التعب مأخذه من الجميع يتفرق الجمع وسط الإحساس بأن كل شيء قد أنتهى.

وأخيرا يبقى احتفالات الصباح الرسمية في العرس الجبلي، وإحياءه يكاد أن يكون مشتركا بين العديد من المناطق المغربية. ويبدأ بعد صلاة الظهر، حيث تتقاطر النسوة زرافات على بيت العروسة الجديدة للاحتفاء بها، والبداية مع طقس (الحزام) الذي يجري في منتهى السرية، حيث تتمنطق العروسة بالحزام التقليدي ويسمى (الكرزية) صبيحة اليوم السابع من الدخول، وله أصول وقواعد متوارثة منذ القديم، وتتخلص العملية في جلب صبي أو اثنين من صبيان الكتاب (المسيد) دون العاشرة من العمر لمساعدتها على تدوير الحزام في الظاهر، أما عمق المسألة فإن ذلك ما هو إلا تيمنا بأن يكون أول مولود تضعه ذكرا. وبعد لبس الحزام تبدأ العروسة القيام بالأعمال داخل بيتها الجديد¹²

وعلى العموم فإن أعراس منطقة جباله تبقي نموذجا لتجذر الأصالة ودليل خير ورفاهية.

أعراس الأطلس المتوسط

هي قبائل ومدن متناثرة وسط جبال وهضاب الأطلس المتوسط، تكسوها الثلوج لشهور، فقيرة إلا مما تنتجه من محصول زراعي متوسط، وتربية الماعز وبعض المواشي. تتعايش فيما بينها ببساطة محافظة على تقاليدها وعاداتها.

ومنها طقوس حفل الزفاف، وخصوصا القبائل، مع اختلافات بسيطة تميز كل قبيلة على حدة، توحيها الأمازيغية، لغتهم التي يتجاوبون بها في طقوسهم وأهازيجهم ونغماتهم تحمل أحاسيسهم ومشاعرهم. إنها حفلة تستغرق عادة ثلاثة أيام، وتتم في فصل الصيف خاصة، وذلك بعد الانتهاء من عملية الحصاد وجمع وتخزين الغلة من الشعير والقمح وتهيئ ما يتطلبه العرس من الفحم الخشبي للطهي من خلال

إعداده بطريقة تقليدية. وذلك من أجل منح الحفلة ما تستحقه من الاهتمام.

اليوم الأول من العرس، وينطلق من بيت العريس ويسمى بالأمازيغية (إضن لعلامت) أي ليلة الحناء حيث تقوم الفتيات من أقارب العريس بإعداد الوليمة المكونة أساسا من الكسكس وتنظيم الغرف وتنظيف المحيط الخارجي للمنزل. والأهم في هذا اليوم ما يصطلح عليه (بلعلامت) حيث يرسل العريس إلى منزل خطيبته ما تحتاجه من جميع مستلزمات نفقة العرس من لباس، ومواد التنظيف ومواد غذائية إلى جانب خروف يهدى لعائلتها.

يستقبل أهل العروسة (لعلامت) بكل بهجة وسرور بينما تجلس العروسة مع مجموعة من فتيان عائلتها يتبادلن الحديث معها كي لا تشعر بألم الفراق الأسري، ويرافق هذا أهازيج ونغمات أمازيغية تحمل في طياتها القيم الاجتماعية للزواج. وفي نفس الليلة تخضب العروسة بالحناء.

أما في اليوم الثاني، وفي منزل العريس، ويدعى بيوم (سازال تنغمرا) أي يوم العريس، وتذخ فيه ذبيحة كبيرة (الثور) أو (العجل). وتكثر الحركة بالبيت، والنساء يهيئن طعام الغداء أو العشاء، والفتيات ينشدن أغاني مختلفة مرتبطة بالمحيط الذي يجمعهم (أغاني سوسية). وفي الليل يقدم طعام العشاء للمدعوين الذين يدخلون من باب منعزل عن المنزل بهوا مفروشا دون اختلاطهم بالنساء.

وفي اليوم الثالث يتكرر نفس المشهد تقريبا حيث يقدم الغداء بنفس الطريقة وأهازيج الفتيات مستمر. إلا أن الجديد في هذا اليوم هو دعوة الفقهاء أو كما يسمى (الطلبة) حيث يكتب فقيه القبيلة رسالة ويتكلف أحد تلامذته بإيصالها إلى كل حافظ للقرآن الكريم في القبيلة قصد حضور الوليمة¹³.

وبالنسبة لمناطق (إبزو - إقليم أزيلال) فعندما يدخل العروس على عروسته تستقبله بضربه بقطعة

ملح، ويحذر من أن تلمسه حتى لا يخضع لسيطرتها. وفي الصباح تدخل أم العروسة على ابنتها حاملة ماء وتحتها على الاستحمام بسرعة قبل أن يستحم العروس، فمن يستحم أولاً ينجب أطفالاً يشبهونه. وتبقى العروسة سبعة أيام في البيت متجنباً الالتقاء بأهل العروس من الذكور.

وفي اليوم الخامس تذهب العروسة إلى النهر لتسقي الماء وتعود وأثناء العودة يقدم لها طفل رضيع تعود به إلى البيت، فتقدم لها قطعة من الصوف لتتعرف على جيده من قبيحه ثم تغزله ويؤخذ لتخاط به بردعة الدواب.

عرس ريفي

(إقليم الحسيمة نموذجاً)

هي من المدن المغربية الحديثة بشمال المغرب، تتمتع بموقع استراتيجي مهم في سلسلة جبال الريف، وتحديدًا في الجزء الشمالي الأوسط على ساحل البحر الأبيض المتوسط، تبعد عن مدينة تطوان 280 كلم وعن مليلية 162 كلم، وهي عاصمة إقليم الريف. والثابت تاريخياً أن سكان المدينة وضواحيها من الريفيين الذين يشكلون جزءاً من البربر سكان المغرب الأوائل، وقد احتفظوا بعاداتهم وتقاليدهم وطقوس أفراسهم، ومنها أعراسهم، إلا أن الملاحظ هو التزام الجميع بطقوس مشتركة - أوتكاد - يخلط الواقع بالخيال والمعقول باللامعقول والمعتقدات الدينية الممزوجة بالخرافات تارة وبالشعوذة والسحر تارة أخرى. ويرى الباحث المتخصص في تاريخ منطقة الحسيمة الأستاذ (المفتوح أحمد بوقرب) في كتابه (منطقة الحسيمة عبر التاريخ - مساهمتها في بناء الحضارة المغربية) الجزء الأول، أن طقوس العرس الريفي التقليدي بالنسبة لقبائل الريف المحيطة بإقليم الحسيمة وباقي القبائل الريفية تقريباً، وهي: (بني ورياغل - أجدير - إمزورن - بني عبد الله - بني بوعياش - أزغار - نكور - سيدي بوخياري - تارجيست - بني

عمارت - بني حذيفة - بني يطف - أريعاء تروكت... ويبدأ بالتعارف بين الطرفين في أماكن الرعي أو عند جلب الماء من البئر أو في الاحتفالات العائلية أو عند قيام الفتيات العازبات بجلب الأعشاب من الضيعة، فيبدأ التعارف، ويتم إخبار العائلة بما ينوي العازب القيام به، فتقوم بجس النبض والتحري عن ظروف هذه العائلة التي تنوي مصاهرتها وإذا وقع المراد عند ذلك تتم حفلة الخطوبة، وفيها يجري الاتفاق على كل مستلزمات العرس بما فيها موعد العرس ومبلغ الصداق والمأكولات، وهي على عاتق (أسرة العريس). ثم تقوم أم العريس بتكليف صانعة الخزف بصنع حصون الفخار الصغيرة التي ستوزع على الزائرات وهن يعدن من حفل العرس لإشراك عائلتهن بالأكل المأخوذ في الصحون من طرف كل امرأة بعد ذلك توصل إلى عائلة العروسة بكل ما اتفق عليه في موكب غنائي يسمى (أدفوع) قبل أيام قليلة من موعد العرس، فيقوم أبو العريس بإخبار الجماعة بموعد العرس ودعوتهم للحضور، بمن فيهم الفقهاء.

(1) انطلاق العرس:

في البداية تقوم عائلة العروس بإثبات خرقة بيضاء فوق السطح، ونفس الشيء تقوم به عائلة العريس بإثبات خرقة حمراء مزركشة كشعار ببداية العرس عند العائلتين. فتذبح الذبائح ويحضر مع (العريس ويسمى مولاي) الأصدقاء المقربين و (وزرائه) وتطبخ البيصارة أكلة من الفول المجدد المطحون، مشهورة في شمال المغرب بالخصوص، بل وتعتبر أكلة رئيسية فقط، وفي النهار تحضر عائلة العريس المحملة بالهدايا. وفي الليل تحمل عائلة العريس إلى بيت العروسة في موكب غنائي مكون من فتيات وفتيان والكل يغني أنواعاً مختلفة من الأغاني الشعبية (لالابويا) وزغاريد النساء من أعالي المنازل وعند الوصول يطلب الجميع (ضيف الله) بالأغاني المختلفة فيخلط الجميع وتبدأ الفرجة هذه الليلة في بيت العروس فيتم فيها خضب الأيدي وفق طقوس ومعتقدات عريقة مشحونة بدلالات رمزية

وتمثلات يتداخل فيها المقدس بالأسطوري والأرجل بالحناء بطقوس مختلفة لدى العريس والعروسة يجلس العريس على كرسي وأمامه ثلاثة أواني: في الواحدة منها حلوى وبيض، وأخرى الحنة، والثالثة دقيق مغروس فيه شمعة مشتعلة وبيضتان. وتقوم أخته بخضب الخنصر الأيمن بالحناء أما العروسة، فيتم هي الأخرى في بيت أسرته تخضيبها بالحناء في هذه الليلة، وذلك في أجواء احتفالية، تتخللها الزغاريد والرقص في فناء المنزل (أزقاق) بمشاركة العروسة.

أما طقوس اليوم الثاني فيمكن تلخيصها فيما يلي: تقام الحفلات في البيتين (العروس والعروسة) بحضور الوفود الحاملة للهدايا، وفي الليل يحضر الموكب الخاص إلى بيت العروسة لأخذها إلى منزل زوجها فوق دابة خاصة في موكب من المغنيات وصديقات العروسة، وقد ألبست لباسا خاصا ووضعت فوق رأسها (رقوبت) وهو تاج من قضيب الزيتون أو اللوز مغطى بخيوط ملونة وبثوب يشدها فوق رأسها ليظهر وكأنه تاج حقيقي).

يرافقها وهي راكبة على الدابة إثنان من أقاربها. وعند مرور الموكب أمام المنازل تقوم النساء برشه بالماء، والزغاريد والنقر على البنادير والدقوف، وترديد الأهازيج...

وعند وصول الموكب الحامل للعلم الأبيض، تقف الدابة في فناء البيت، وينزل العلم الأبيض فوق منزل العروس لتتم عملية رمي علم العروسة أولا إلى داخل المنزل من أعلى باب الدخول، ثم يرمى علم العروس الأحمر من الداخل إلى الخارج، وهكذا ثلاث مرات دون أن يقعا على الأرض، وإلا فالوقوع شؤم للعروسين، ثم تتقدم أم العروس لتسليم طبق مملوء بالشعير والحلويات لتقوم العروسة برمي حفنة منه إلى يمينها وأخرى إلى يسارها وحفنة خلفها، ثم يقوم أخوها بإنزالها من فوق الدابة وإدخالها إلى بيت الزوجية، ثم يدخل عليها العروس بمساعدة المرأة (تحكوفت) ويزيح عن وجهها الغطاء ويرفع عن رأسها التاج ويكسره. وبعد

أسبوع من العرس، تقيم العائلتان حفل (تاضيفات) في منزل عائلة العروس حيث ترسل إليها كل مستلزمات هذا الحفل لإقامته بحضور أفراد العائلتين والمقربين منها وبعد ذلك تقوم الزوجة رفقة زوجها بزيارة ذويها، لتنتهي بذلك مراسيم العرس الأمازيغي في شمال المغرب¹⁴. وأخيرا نستنتج من كل ما طرحناه من الطقوس المتنوعة في مناطق مختلفة من جهات المغرب.

طقوس غربية

(1) موسم (ماطا):

موسم استعراضي للفروسية، يشارك فيه الفرسان القادمون من مختلف قبائل جبال الكبرى بشمال المغرب، وهو أقدم تقليد للاحتفال بموسم الحصاد. أطلق عليه (ماطا) العروس المشتهاة) وهي دمية من قصب وورق يجري وراءها خيرة الفرسان يمسك بيده اليمنى فارس متميز بلباسه ويمسك لجام حصانه. مكان انعقاده في قبيلة بني عروس (إقليم العرائش) هذه الدمية ترمز لأجمل جميلات القبيلة، تلبس قفطانا يمثل لباس المنطقة وتزين بمجوهرات حقيقية، مما يعطي للمتنافسين حولها حافزا مهما، وتبدأ المطاردة، يحضر هذا الموسم جمهور غفير رجالا ونساء وشبابا وشابات أطفالا... من جميع القبائل الجبلية والزوار من المدن الشمالية (العرائش - القصر الكبير - تطوان - شفشاون...) تقف النساء على شكل صفوف في عرف يسمى (دق الزرع)، وينطلق بالصلاة على النبي ص، والزغاريد (والعيوع) وهو مجموعة صرخات إيقاعية تأتي بعد (العدان) وهو زجل محلي يتغنى بالأرض والشرف والمجد القبلي، تلتهب الطبول ويتردد صدى الغيطة في الجبال، وتجري الخيول وراء (ماطا)¹⁵.

(2) موسم الخطوبة في إملشيل:

يبقى موسم إملشيل (أكدود) في جبال الأطلس الوحيد الذي يمتاز بعدة خصوصيات منحته شهرة عالمية، وبات مقصدا يحج إليه السياح من الداخل

(3) مفتاح الخير والبركة:

من عادات العرس الأصيلي (نسبة إلى مدينة أصيلا) شمال المغرب. أن أهل العريس تستقبل العروسة بأداة أو أنية من نبات الحلفاء يسمى (الغريال) مليء بالدقيق وفوقه مفتاح، فتأخذه العروسة، ويعتقد في هذه العادة أنها تولت مسؤولية دارها، وأن تكون أيامها مفتاح خير وبركة، ويقدم للعروس قلب ذبيحة هدية العريس الذي كان محتفظا به لتعظ منه ثلاث عظات، حتى يكون قلبها على زوجها. من المعتقدات السائدة في المجتمع الصوري (جنوب المغرب) أن العروس التي لا تملك الأخمص فإنها تجلب النحس لزوجها طيلة مدة زواجهما. وإذا هبت الريح وكثر الضباب في يوم الزفاف دون آخر فهذا يدل على أن العروس تأكل خنشوش.

والخارج. وماتزال قبائل (آيت أحديدو) متشبثة بعاداتها وتقاليدها. فهو موسم يختلط فيه الخيال بالحقيقة منذ آلاف السنين، في مكان وعالم تتداخل فيه الصور المختلفة مع تباين كبيرين معالم الحياة المدنية مع معالم الحضارة والتاريخ.

وتبدأ قصة الموسم في (سيدي أحمداد أو لمغني) الولي الصالح الذي يقام الموسم بجوار ضريحه. وقد وصل صدى الموسم إلى كل القبائل المجاورة واكتسب شهرة كبيرة، وبدأت القوافل المجاورة تصل إليه من ورزازات وبنى ملال وخنيفرة وأزيلال. ومن أهم ما اشتهر به كونه (موسم الخطوبة) والزواج، تبعا لأعراف وعادات لا مناص منها، فبعد الاتفاق على الزواج بين أهل القبائل يتم خلال السنة، ولكن العقود تكتب في الموسم بشكل جماعي¹⁶.

الأفراح في المغرب.

10. جريدة "الاتحاد الاشتراكي" عدد 5 / 3 / 1994م، ص: 7، (عادات مراكش / المبارك البومسهولي).
11. نفس المرجع.
12. باختصار من موضوع لعبد اللطيف الوهابي عن (العرس في منطقة جباله) جريدة العلم / عدد: 6 / 8 / 2005م، ص: 6 ثم دراسة الدكتور كنزة الغالي / المرأة في جباله، جريدة العلم / عدد: 23 / 4 / 2008، ص: 4.
13. انظر جريدة "العلم" عدد / 8 / 7 / 2011م، ص: 6.
14. باختصار من كتاب (منطقة الحسية عبر التاريخ) المفتوح أحمد بوقرب، الجزء الأول.
15. انظر صحيفة أخبار اليوم عدد: 2 - 3 / 6 / 2012، ص: 7 (مأطا...) محمد أحمد عده.
16. صحيفة الرأي العام الكويتية / عدد، 25 / 10 / 1987م، ص: 22 (هاني العلمي).

الصور

الصور من الكاتب

1. عمدة الراويين في تاريخ تطاوين، الجزء الثاني / ص: 190 - 191.
2. حوار معها في جريدة (العلم) عدد 9 / 4 / 2003م، ص: 5.
3. انظر ما كتبه المرحوم عبد الهادي القازي عن أعراس فاس / في صحيفة (الشرق الأوسط) عدد: 8 / 9 / 1994م، ص: 15.
4. انظر صحيفة (المغربية) عدد: 23 / 10 / 2005م، ص: 7 محمد إبراهيم (الزواج التقليدي بأكادير).
5. نفس المرجع.
6. موضوع للأستاذ محمد إبراهيم المنشور في جريدة (المغربية) عدد: 23 / 10 / 2005م، ص: 7.
7. انظر: جريدة "العلم" عدد: 4 - 5 / يوليو 2009، ص: 8. تحقيق عن أعراس الصيف في وجدة قام به محمد بلشير.
8. انظر جريدة الاتحاد الاشتراكي: عدد 5 يونيو 2004 صفحة 12
9. أنظر مجلة (هنا لندن) عدد: 421، نوفمبر 1983م، ص: 20 (كشكول المغرب): حفلات



الجوقة الموسيقية للباب سنة 1907

ملامح المشهد الموسيقي بتونس في القرن التاسع عشر من خلال مؤلفات الرحالة الأوروبيين

أ. عبير الشريف - كاتبة من تونس

المجتمع التونسي والثقافة الموسيقية في القرن التاسع عشر

تميّزت هذه الفترة بظهور عدّة أنماط موسيقية جنباً إلى جنب في مركز البلاد أي الحاضرة، وهذه الأنماط هي الموسيقى العربية الكلاسيكية (التقليدية) والموسيقى التركية والموسيقى الأوروبية، اذ اذاعت هذه الأنماط في نخب حضرية محدودة من الناحية العددية حيث ارتبطت الموسيقى الأوروبية بالأقليات الأجنبية المقيمة بالعاصمة، وتواتر استخدام الموسيقى العسكرية في جنبات قصور البايات، بينما ضلّت الموسيقى العربية التقليدية رهينة نبلاء الحاضرة من البلدية.

وعلى الرغم من المشهد المركز في نخب اجتماعية ضئيلة فإنّ الذائقة التونسية العامة مالت إلى الفنون المتواترة في مختلف البوادي والأرياف التونسية، ولا سيّما تلك الممارسات ذات الصلة بالعادات الاحتفالية المناسبة للخاصة والعامة ذات الطابع الديني الطرقي، وقد أفضى هذا الميل الذوقي العام إلى ترسيخ الفن الشعبي بأغلب

جهات البلاد التونسية خاصة في أواخر القرن التاسع عشر، وهذه هي الملاحظة الهامة التي استرعت انتباه أغلب زائري البلاد من المستشرقين إذًا.

وفي ضوء هذا المشهد الموسيقي المتوزع على صنفين متباينين ارتأينا تصنيف الموسيقى في تونس في تلك الفترة الى نمطين أساسيين هما الموسيقى الدنيوية «مالوف الهزل» والموسيقى الدينية «مالوف الجد».

الموسيقى الدنيوية

مثل ذبوع النشاط الموسيقي في تونس خلال القرن التاسع عشر وجهين متباينين، فمنذ منتهى النصف الأول من القرن كان تأسيس الحسينيين للمدرسة الحربية يباردو تنويعا لوجهة أولى في ذلك النشاط أسسها بايات تونس تبعا لتصور فكري وثقافي معين، مما دعانا لاستعادة تاريخ العائلة الحسينية في تونس وخاصة أعمالها واثارها الفكرية والعمرانية والحضارية العامة خلال تلك الفترة. وقد كشفت لنا متابعة هذه الزاوية الأطر الحضريّة التي مورس فيها النشاط الموسيقي، حيث استنتجنا وجود أصناف فرعية من الموسيقى الدنيوية.

1) الموسيقى الأوروبية:

لقد كانت الموسيقى والغناء من مقومات بلاط الأمراء والملوك وأحدى الخيوط التي شكّلت النسيج الفني للبيت السياسي في تلك الفترة، وحظيت الى حدّ ما باهتمام العائلة المالكة التي دعمت أنشطة الموسيقيين وقربتهم من محيطها، حيث فتح أغلب البايات قصورهم لإقامة الحفلات واستقطاب الفنانين، ويظهر هذا جليا في النصف الأول من القرن التاسع عشر مع المشير أحمد باي اذ شهدت فترة حكمه نوعا من الازدهار والانفتاح نحو الثقافة الغربية، كما كان معجبا بالموسيقى الأوروبية حيث حضر في قصره مجموعة ايطالية قدمت مسرحيات غنائية أمام الحاشية الملكية، اذ يذكر «هنري دينو» / Henry Dunant فيقول:

«لقد حضر مؤخرا بقصر الباي مجموعة ايطالية قدمت كوميديا غنائية، حيث عزفت أوبرا «الترافاتوري» وأوبرا «الموت والحكيم»، وكانت جميع الحاشية حاضرة على هذا العرض الذي كان رائعا»¹.

وتواصل الاهتمام بالموسيقى من قبل البايات، فنجد محمد باي الذي كان مشجعا للفنون حيث يرجع له الفضل في تأسيس أول معهد فنون وحرف بتونس وعيّن له مدير فرنسي يدعى «قاربيرون» Mr Garbeyron / كما جلب إلى قصره بالمرسى عازف التشيللو المشهور «ماكس بوري» / Max Baurer لإحياء حفل أمام الحاشية وقد كانت مكافأته كبيرة من قبل الباي².

يبدو أن أول المعطيات حول تواجد ثقافة فنية وموسيقية أوروبية بتونس في القرن التاسع عشر هي تواجد الفضاءات والمسارح التي شيدت في تلك الفترة اذ يخبرنا «ت. تابل غرنفيل» / T. Temple Grenville:

«سنة 1833 تم انشاء مسرح وفيه تقام عروض مسرحية وعروض أوبرا من قبل مجموعات ايطالية أربع مرّات في الأسبوع ومن حين الى آخر عروض رقص»³.

فتلاحظ أن الموسيقى الإيطالية أخذت موقعا هاما في بداية القرن التاسع عشر، حيث أصبح نشاطها واضحا في المجتمع التونسي وله جمهوره والذي أغلبه من الطبقة الراقية مما يجعلها تعتبر موسيقى نخوية، حيث يحضر هذه الحفلات صفوة المجتمع من رجال السياسة والأجانب الأوروبيين من الجالية الإيطالية والفرنسية والمالطية التي يروق لها سماع ذلك النوع من الموسيقى.

«كان شتاء سنة 1856 وسنة 1857 حافلا في مدينة تونس... فكنا نجد في المنتدى الأوروبي المسمّى «الدائرة الأوروبية التونسية» المجلات والجرائد، وقاعات الألعاب حيث نستقبل بكلّ ترحاب الأوروبيين المارين من تونس، والمجموعات الفيلهارمونية المؤلفة من الهواة التي كانت تعرض بين الحين والآخر حفلات أو عروضاً لفنانين من ذوي الشهرة، وكنا نستقبل كذلك فرقة إيطالية تقدّم في الموسم الثقافي مسرحيات غنائية (الأوبرا) والروايات المسرحية والكوميديا...»⁴.



كلارينيت (كرونيطة)



باريطون



طربوبت

أحمد باي للمدرسة الحديثة ببارد سنة 1840، وهي تعد من أهم إنجازاته في المجال العسكري إذ تعتبر تلك المدرسة الانطلاقة الأولى في إحداث جيش على الطريقة الأوروبية وعلى أسس علمية .

وقد كان لها دور كبير في تدوين جانب هام من التراث الموسيقي والغنائي كما شهدت تركيبة الفرقة دخول آلات جديدة تعرف بالآلات النحاسية وهي آلات موجودة في الموسيقى العسكرية الأوروبية إذ يقول «سلفادور دانيال» / Salvador Daniel عند زيارته لقصر الباي بالمريسي ومشاهدته للفرقة الموسيقية العسكرية:

«لقد سمعت الجوقة العسكرية للباي بقصره في المريسي، إذ تشمل على حوالي ثلاثين آلة نحاسية مصنوعة في أوروبا، من بين هذه الآلات، آلة «بيستون»، «كور»، «طربوبت»، «طربون»، بينما يضبط الإيقاع بواسطة «طبل كبير» و«طبلين صغيرين». واعتبر أن آلات الإيقاع هي التي أضفت روح الموسيقى العسكرية والحماس في الفرقة».

كما يمكن القول إن حضور الموسيقى الأوروبية والتحميد الإيطالية التي أخذت موقعا هاما في النصف الأول من القرن التاسع عشر أصبحت ملمحا معتادا في النشاط الموسيقي في تونس العاصمة، وقد ساهم البايات في تزايد العريضة الموسيقية وتشجيع الممارسة الفنية خارج الفضاءات الرسمية، وذلك عبر إقامة السهرات والحفلات الموسيقية للتعريف على بعض أعمال الموسيقيين.

(2) الموسيقى العسكرية:

رُتب البايات الحسينيون نظاما عسكريا مشابها للنظام المعتمد في كل ولايات الامبراطورية العثمانية، فكان دور الجيش الانكشاري حماية الولاية التي يتبعها، وباقي الولايات التابعة للإمبراطورية كلما دعت الحاجة. ومنذ بداية القرن التاسع عشر أدخل بايات تونس تقليدا جديدا بإنشاء فرق موسيقية عسكرية تابعة للجيش الانكشاري وظيفتها افتتاح المناسبات الرسمية التي يشرف عليها الباي بنفسه، وقد تطورت الفرق الموسيقية العسكرية تدريجيا الى فترة إنشاء المشير



طبل صغير (طمبور)



طبل كبير

فقد شهد هذا الفن دخول عديد الآلات النحاسية التي لم تكن موجودة قبل ذلك لكن ليست لدينا فكرة دقيقة عن مختلف هذه الآلات في تلك الفترة سوى البعض منها حسب ما أوردنا في كتابات بعض المستشرقين الذين عايشوا تلك الفترة.

لكن بالرغم من كثرة الآلات فإن الموسيقى العسكرية التي اختص بها الجوق الملكي والتي تعتمد بالأساس على آلات النفخ النحاسية وبعض الآلات الإيقاعية قد اتصفت بالموسيقى المزججة والمشوشة⁹، حسب ما ذكرنا مترجم الكتاب في هامش الصفحة.

ويمكن أن يعود ذلك الى طبيعة الآلات النحاسية الخالية من أرباع النغمات، إذ أن الجوقة الموسيقية تقوم بتأدية معزوفات لا تتماشى مع هذه الآلات، وربما يكون العكس إذ أن استخدام الآلات النحاسية والتي هي بالأساس آلات غربية هو دليل على خلو ألحان الموسيقى العسكرية من أرباع النغمات طالما أن هذه الآلات نفسها غير قادرة في تركيبها على إحداث هذه الدرجات، كما أن غياب الهرمنة في الألحان الموسيقية قصد إثرائها وإعطائها نفساً جديداً جعل منها موسيقى بسيطة جداً على مستوى الأداء، إذ تعزف جميع الآلات بطريقة موحدة، وقد تطرق الى ذلك «سلفادور دانيال» / Salvador Daniel في نفس كتابه مواصلاً وصفه للجوقة الموسيقية العسكرية بتونس فيقول:

ويضيف «ادوارد غازلان» / Edouard Gasselín فيقول: «يتكون الطاقم الموسيقي العسكري للباي من حوالي ثلاثين عازفاً، يعزفون مارشات تركية، إذ تضم الجوقة العسكرية فقط آلات نحاسية، حيث يعزفون كلهم بطريقة موحدة»⁶.

وتتمثل وظيفة آلة البوق في الموسيقى العسكرية على حسب ما ذكرنا «كودفوريدي شول» / Gott Fried Sholl هي إعطاء إشارة الوقوف في الصف وبدء التمارين⁷.

إلى جانب حضور الموسيقى العسكرية في الاحتفالات الوطنية فهي تسجل حضورها أيضاً في المناسبات الدينية والأعياد حيث يعلمنا «أبل كلاران دولاريف» / Abel Clarin de la Rive :

«بأنه سنة 1856 يوجد في باردوقصرين للباي، واحد منهما مخصص للاحتفالات الدينية»⁸.

وتبعاً لما ذكرنا نستطيع أن نستخلص بأن الموسيقى العسكرية شهدت عدة تغييرات منذ بداية القرن التاسع عشر على مستوى الهيئة والتنظيم، كما أخذت صورة جديدة خاصة مع المشير أحمد باي بعد تأسيسه للمدرسة الحربية ورغبته في تكوين طاقم موسيقي عسكري حديث على النمط الأوروبي وتواصلت إلى فترة حكم الصادق باي.

«بالنسبة للموسيقى العسكرية المؤداة من قبل الطاقم العسكري، نستطيع أن نؤكد حالياً أن العرب لا يعرفون تنغام الأصوات (الهرمنة)، الآلات الوترية أو الهوائية تعزف بطريقة متزامنة في حين تصاحب آلة الطار أو البندير أو أي آلة إيقاعية أخرى المقاطع الإيقاعية، وهو التناغم الصوقي الوحيد الذي يمكن سماعه»¹⁰.

ويدعم «تيري ميغ» / Thierry- Mieg ذلك إذ كان حاضراً أثناء تنصيب الصادق باي بعد وفاة محمد باي بيوم بالقصبة فيقول: «اهتم الجنود بتنظيم الحشد الجماهيري عند مرور الموكب العسكري للباي... يمزّ الموسيقيون المصطفون في شكل من الغرابة حاملين طبولهم المغطاة بقمماش حريري، ومهما كانت الآلة المستعملة، فإن الفرقة العسكرية تؤدي جميع الدرجات الموسيقية بطريقة جماعية وموحدة، بحيث يظل التناغم الصوقي (الهرمنة) مجهولاً لدى هذه الشعوب»¹¹.

كما يمكن أن نستنتج بأن المكتب الحربي الذي رتبّه هذا المشير على غرار النمط الأوروبي اتسم بطابع نخبوي، إذ كان التعليم بهذه المدرسة موجّهاً إلى فئة معينة من أبناء الممالك، ولم تفتح المدرسة أبوابها أمام الطبقات الشعبية الذين تحمّلوا أثقال الجباية، وبقي أبناء الفقراء من عامة أهل البلاد يتلقّون تكوينهم التربوي في المساجد والمدارس القرآنية التقليدية والزوايا.

3) الموسيقى الشعبية الحضرية:

قصور البايات وثكنات الجيش الحارسة لمراكز السلاطة، انتشر في الأوساط الاجتماعية بتونس العاصمة أوساط العمّال والتجار الغناء والموسيقى الشعبيتين، إذ تعتبر الموسيقى الأكثر حضوراً آنذاك، فالغناء الشعبي في تونس جزء لا يتجزأ من معاش عموم الناس، لذلك لاحظها زائرو البلاد الأجانب في المقاهي والمحلات والساحات العمومية، وفي شهر رمضان بصفة خاصة، إذ يقول الطبيب السابق لحمودة باشا «لويس فرانك» / Luis Frank والذي قدم إلى تونس سنة 1801: «نجد راقصات ومغنيات يؤدّين الرقصات والمغنى في الأماكن العامة وخصوصاً خلال شهر رمضان، كما نرى حضور عديد الفرق من المغنيين...»¹².

والملاحظ أن هذه الموسيقى الذائعة بين شرائح المجتمع الحضري التونسي لم تكن مؤطرة من قبل هياكل أو مؤسسات تعليمية أو حرفية، بل أنها كانت بمثابة الترنّمات والترديدات التلقائية التي لا تخضع دائماً وفي كل الحالات لظوابط في الأداء وأشكاله، ويفسر هذا النشاط الموسيقي العصامي بغياب موسيقيين ذوي كفاءة ومقدرة ودراية بأصول الموسيقى وطرق تدوينها، وفي هذا السياق يقول «جون لويس لوغان» / Jean-Louis.Luguan عند زيارته إلى تونس:

«لقد اقتنعت لاحقاً بأن هذا الشعب يحبّ الموسيقى، لكن موسيقاه التي اعتادها، موسيقى رتيبة بالنسبة إلينا، لكنها مليئة بالسحر بالنسبة له، إذ تعبّر ببساطة عن مشاعره، وتتماشى مع حالته الروحية الطبيعية وميولاته»¹³.

استقطبت هذه النوعية الموسيقية الغنائية اهتمام الشرائح الاجتماعية في الحفلات العامة والخاصة وحتى في الساحات العمومية، إذ كانت قريبة جداً من مشاغلها واهتماماتها امتازت ببساطة عباراتها وسهولة تداولها، إلى جانب عروض «الكاراكوز» الذي المتحركة¹⁴، التي تعتبر عروضاً حيّة ترفيهية ترتبط بحضورها خاصة بشهر رمضان.

كانت الآلات المصاحبة لتلك الأغاني شائعة الاستعمال في مدينة تونس مثل «المنداينة» (mandoline) و«الطبل» و«الدربوكة» كذلك «الصنوج» بالنسبة لعروض «الكاراكوز»¹⁵، وهي تستجيب لنوعية الجمهور الذي يكون غالباً من العامة، لا يكون إلا لغاية الترفيه المهمّش والمشوش والرقص وعادة ما تكون ألحانهم مزعجة قائمة على إحداث ضجيج وصخب¹⁶.

إلى ذلك يضيف «لويس فرانك» أيضاً أن الموسيقى الشعبية المتداولة لدى عموم الناس حظيت باهتمام الأسر التونسية خاصة منهم العنصر النسائي، فهي بمثابة متنفس لهم حيث وجدت فيها تلك الشرائح الشعبية التونسية مناسبة لكسر حواجز التعصب والمحافظة،

إذ نجد مغنّيات وراقصات كلهن يقمن بالرقص والغناء، حيث يتّصف أدأوهن بالنشاز وعدم الإتيقان¹⁷.

فيمكن القول أن الأغاني الحضرية هي أغاني متوارثة لدى الفئات الشعبية بمختلف توجّهااتها أو مشاغلها، وهي بمثابة التفاعل الوجداني التلقائي مع مجريات الحياة اليومية في أفراحها وأحزانها سواء كانت في المتاجر أو في الأسواق أو في المنازل، حيث أن موسيقاهم بسيطة ولا تتجاوز التغني ببعض الألحان المسموعة، كما أن أغلب كلماتها يعتمد اللهجة المتداولة العامية أو المهذّبة.

كما نجد ظاهرة انتشرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وهي المقاهي الغنائية أو «الكافيشانطا» وهي كلمة اشتقت من التسمية الفرنسية (café chantant) التي تعني فضاء عام، حانة أو مقهى بوسط العاصمة تنتج فيه عروض موسيقية مختلفة ومتنوعة حسب الإطار والظرف والمكان، كما أن هذه العروض لا تخلو من الرقص والعزف والغناء، فقد كانت الموسيقى التونسية والأغاني الشعبية التقليدية بدويّة كانت أم حضرية مسموعة ومصاحبة بالأساس بألة الدربوكة والعود والناي والبندير¹⁸.

ويضيف الى ذلك «أوسكار كوميتون» Oscar Comettant / في وصفه لجوقة موسيقية بمقهى تونسي: «تتكون من أربعة آلات: نجد آلة العود، الرباب، الطار، الدربوكة، تعزف آلة الرباب والعود بطريقة موحدة بحيث تقوم بقية الآلات بالمصاحبة الإيقاعية. يحمل العود أربعة أزواج من الأوتار يعزف عليها بواسطة قطعة صغيرة من الخشب، أما الرباب فطريقة عزفها تكون فوق الركبتين وتحمل وترين يضبطان بحساب الخماسية»¹⁹.

فقد شكلت «الكافيشانطا» ظاهرة فنية واجتماعية، إذ كانت إحدى أهم الأشكال الاحتفالية، حيث يتنوع الرصيد الموسيقي المتناول في هذا المجال بين البدوي والحضري وبين الغناء والرقص الموجه بالخصوص للعامة من الناس²⁰.

كما كان لوجود اليهود المكثف أثر واضح على الموسيقى في تونس، فمع حلول القرن التاسع عشر

عرفت البلاد التونسية توافد فئات كثيرة من المهاجرين اليهود، حيث شكلت هذه المجموعة مع من سبقها طائفة موسّعة داخل البلاد التونسية انتشرت في مختلف أنحاء البلاد، كما تأقلمت مع مختلف جوانب حياتنا الاجتماعية وأسلوب عيشنا خاصة منها ما يتعلّق بالحياة الاقتصادية والموسيقية، فكثير منهم اعتبر الموسيقى بمثابة منفذ لهم للتعبير عن كيانهم داخل المجتمع التونسي، كما يمكن القول أنها كانت وسيلة لخروج كثير من عناصر تلك الجالية من الفقر والمساهمة بشكل ما في الحياة الفنية في تونس في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

والملاحظ أيضاً أنه نسبة كبيرة من تلك الجالية اليهودية أنشأت أجواقا موسيقية داخل المدن الكبرى، كما حوت موسيقيين متميزين قادرين على جلب إعجاب المستمعين في الحفلات العامة والخاصة، كما اعتمدت على آلات ذات استعمال واسع في تلك الفترة كآلة الرباب والمندالينة والكمنجة والدربوكة والبندير. إلى ذلك انتشرت المقاهي الغنائية في الحارات اليهودية والأوروبية، وتعتمد هذه المقاهي إلى برمجة عروض فنية تتمثل في استضافة فرق للمغنى والطرب يمثلها مجموعة من الموسيقيين اليهود حيث يتولون بأنفسهم مهام الغناء والعزف، تصاحبهم في ذلك عدد من الراقصات من نساء اليهود وهن اللواتي تقمن عادة بالغناء والرقص²¹.

وفي نفس السياق يضيف «ليون ميشال» / Lion Michel: «تكون وضعية المقاهي الموسيقية (العربي) عادة على النحو الآتي: تحدّد مساحة في الوسط للموسيقيين... أما الفرقة تتكوّن من ستّة أو سبعة عازفين يهود)... (ويكون قائد الفرقة عازف الرباب الأكثر امتيازاً في المدينة يتوسّط الجوقة (...)) أما مصاحبيه من العازفين الماهرين فاثنين منهما يعزفان على القيثارة (العود أو المندالينة)، واثنين على آلة الدربوكة ومن حين لآخر يعزفون ويغنّون»²².

فيمكن القول بأن الجالية اليهودية برزت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وسيطرت



رقصة المباديل

فقد كان للموسيقيين اليهود مقاهيهم وحاناتهم الخاصة وكذلك مناسباتهم التي يجتمعون فيها ويؤدون الفن الشعبي التونسي اليهودي القائم على أربعة عازفين جلّهم يهود²⁶، وأغلب الآلات هي الرباب والمندالينة أو العود والكمنجة والطار والدريوكة، ويدعم «ليون ميشال» ذلك فيقول :

«ذهبنا إلى حيّ يهودي، وللمرة الثالثة دخلنا إلى بيت متواضع المظهر)... وقد جلس أربعة موسيقيين يهود، تقريبا هم نفس العازفين الذين رأيناهم بالمقهى اليهودي، ولعلّهم كانوا هم أنفسهم (...). كانت آلاتهم جميعا وترية، إلا آلة الدريوكة. بعد حين تظهر «العالمات» (...) وتغني النساء وتوترن مع الرجال، ويبدأ الرقص بحركات رتيبة متابعة للموسيقى مع إيقاع متصاعد تدريجيا»²⁸.

إلى ذلك ذكر لنا «بول جاكينودوازي» / D'oisly Paul Jacquinot عشرة آلات مما شاهدها في تونس: «الرباب ذي الوترين، العود ذي أربعة أوتار وصوته حاد، الجرانة ذات أربعة أوتار مجرورة بالقوس وذات صوت حاد جدًا، الدريوكة، الرق، السكر، المزود، الشبابة، الناي، الكرنيط، الطبل والطبل الكبير»²⁷.

إلى حد ما على الحركة الفنية، كما حققت انتشارا واضحا وأثرت على الذوق الجماعي من خلال المناسبات العامة والمقاهي، وبصفة خاصة الاحتفالات العائلية مثل الزواج والختان، كما كان يوجد عدد وافر من المكفوفين لا ينشغلون إلا بهذه الصنعة سواء كانت من اليهود أو من المسلمين لكن حضورهم كان فقط في الحفلات النسائية وأعراس المسلمين²³.

وتميّزت العروض التي كان يحييها اليهود بتوفر أركان الفرجة بحضور الراقصات والصانعات التي تمثل مظهرا جديدا في تلك الفترة، حيث جلبت إعجاب الناس واستهوت الغريباء والأجانب العابرين بالحارات اليهودية، إذ نجد «رقصة المناديل» و«رقصة الخصر» أو «رقصة البطن»، إذ يقول «أرموند ترومي» / Armand Trumet: «وفي زيارتي لمقهي غنائي راقص بعد العشاء، وجدت أربعة من النساء عرييات أو يهوديات تغنين بأصوات صاخبة، الرقصة هي عبارة عن خطوات منظمة وموقعة، وتزيد الراقصة من متعة الفرجة بواسطة جلبها لمنديلين إذ تمسك كل واحد بيد وتدور بطريقة متناوبة...»²⁴.



عارف دف بمقهى عربي



راقصة تحمل رق (طار تونسي)

4) الموسيقى الشعبية البدوية:

الى جانب الأغاني الشعبية الحضرية نجد الأغاني الشعبية البدوية في تلك الحقبة وهي أغاني أصيلة في الأرياف التونسية فهي في مجملها تردد كلمات من معجم محدود هو معجم الريف بتعبيراته المتداولة يوميا والمستخدمة في الخطاب الاجتماعي اليومي، حيث تتميز الأغاني البدوية بسيادة وغلبة الأساليب التقليدية في جانبها المتوارث والتي تعتمد على العنونة والتواتر.

«إن موسيقى المور (المورسكين) يغلب عليها الطابع الغنائي أكثر من الآلي، فهي موسيقى بربرية... معبرة لكن ذات أصوات أنفية، تتصف بالرتابة لكثرة الإعادات بحيث يدوم مقياسين أو ثلاث لساعات وذلك لغياب التدوين عندهم وجهلهم للنظريات الموسيقية والهرمنة».²⁸

وفي هذا السياق يضيف «بول جاكينودوازي» ناقد الموسيقى الشعبية البدوية، إذ اعتبر أن ما يراه الغرب نشازا وضوضاء يعتبره العرب موسيقى واستدل على ذلك بالغناء في موسم الحصاد حيث يراها موسيقى مهتة وغير ذات دلالة ولا نفس نغمي واضح، الى ذلك يرى أن الآلات الموسيقية آلات بدائية، بربرية وبسيطة.²⁹

فالأغاني الشعبية البدوية هي أغاني متأصلة في الأرياف التونسية ويمكن القول أنها ملتزمة بأخلاقيات تلك الأرياف وسلوكياتها، فهي تتسم ببساطة تعابيرها الجمالية التي أقل ما يمكن أن توصف به أنها تلقائية، وتتصل أغلب مضامين هذه الأغاني الشعبية بالواقع المبني على الترحال، كما أنها لا تقتصر الى الخيال بل بالعكس هي غالبا ما تعطي مساحات للشاعر والمغني للتعبير بتلقائية عن أعماق وجدانه، إذ نجد غناء «الفاثاريا»³⁰، وهي عبارة على جمل من الشعر العربي تتغنى بمختلف المواضيع والأغراض كال حرب أو الفخر أو الغزل، وهي من الانماط الموسيقية المحبذة عند التونسيين أثناء السفر، ويغني هذا الشعر وفق إيقاع معين يضبط من الأول وعند الانتهاء يرتجل كل واحد بعض الجمل لمدة ساعات.³¹

وتكاد تشترك الأغاني الشعبية البدوية في نوعية الآلات المستعملة وهي آلات شعبية موروثة، حيث نجد في الغالب آلة القصبة (وتنطق بالقاف المعقودة)، آلة الزكرة، آلة الفكرون، آلة القنبري، آلة الطبل والبندير.³²

كما يكثرا استعمال آلات النفخ كالقصبة أو الشبابة البدوية في مصاحبة الأغاني الشعبية التي يؤديها رعاة الأغنام والإبل نظرا للمسحة النغمية الخاصة التي

تتميزان بها، الى ذلك نجد الزكرة التي يسميها بعض المستشرقين في كتاباتهم «hautbois» الى جانب بقية الآلات التي ذكرناها والحاضرة بقوة في المناسبات الخاصة والعامة.³³

إلى ذلك فإن للغناء البدوي تأثير كبير على الغناء الحضري خاصة في أواخر القرن التاسع عشر، حيث انتقل عديد المغنّين البدويين الى الحاضرة وعملوا بها كمغنّين نظرا لتوسع المجال الحضري وانحصار الفضاء البدوي، وقد عرف هؤلاء «بالغناية»، كما أصبحت الفرق الموسيقية الحضرية تتغني ببعض أغانيهم البدوية.

الموسيقى الدينية (الموسيقى الطرقية)

في نفس الفترة نجد تيارا شعبيا آخر بدأ تدريجيا يعرض نفسه على المشهد الموسيقي بتونس وهو الطرق الصوفية³⁴، والتي تناولها عدد قليل من المستشرقين بالبحث والدراسة، فهي عبارة عن مجتمعات تعبدية ينظمون ويغنّون المدايح والأذكار والأناشيد الدينية في الاحتفالات التعبدية في المساجد والزوايا التي انتشرت بكثرة في الأرياف والحوضر وفي بعض المناسبات الدينية قصد التقرب الى الله ويسمى هذا الغناء الديني «بالمالوف الجدد»، كما لم تكن حكرا على الرجال فقط بل النساء كذلك. وفي مجتمع كالمجتمع التونسي احتلت الموسيقى الطرقية خلافا لمختلف الألوان الموسيقية الأخرى مكانة خاصة لدى الناس وذلك لارتباطها بعالم الروحانيات، فتعددت الطرق الصوفية واستقطبت أعدادا كبيرة من الذين يشاركون احتفالاتها وينتسبون إليها، لكن بالرغم من ذلك إلا أن المستشرقين والرحالة تطرّقوا فقط للطريقة العيساوية، ويمكن أن يعود ذلك بكونها الطريقة الوحيدة التي تسمح بدخول غير المسلمين في احتفالاتها الدينية.

1) الطريقة العيساوية:

تعتمد هذه الطريقة على بعض الآلات الموسيقية التي أهمها آلة البندير، فهو يتواجد بأعداد كثيرة في هذا

النوع من الموسيقى ويمثل عنصرا أساسيا ومميزا لها كذلك الدف، الى جانب آلة الدربوكة أحيانا قصد أداء التنويعات الإيقاعية، فتتدرج الإيقاعات في السرعة حيث يحدث العدد الهائل من الآلات الإيقاعية تأثيرا كبيرا على المنشدين والراقصين الى جانب التصفيق وركز الأقدام على الأرض تصل الى بلوغ حالات من الإلتشاء الروحي أو ما يسمى «بالتخميرة»³⁵.

فتحت تأثير إيقاعات الضرب العنيف والمتلاحق على الدفوف يتخمر الجماعة ويعتري الراقصين أحوال عجيبة تصل الى أكل الثعابين والعقارب وطحن الزجاج والمسامير دون أن يلحقهم أي أذى وهم في حالة من الرقص المستمر والعنيف والصراخ القوي وذلك قصد تقربهم إلى الله³⁶.

وإضافة لما سبق يمكن القول إن الطريقة العيساوية تتم على ثلاثة مراحل حسب ما جاء في كتاب «Souvenir d'Afrique» للكاتب «أرموند تروميه دوفونتارس / Armand Trumet De Fontarce»، فالمرحلة الأولى تكون الموسيقى هادئة جدا مع مصاحبة بطيئة للإيقاع دون رقص ممهدة للمرحلة الثانية، فيبدأ الإيقاع بالتصاعد نوعا ما مع ضرب الدفوف وتصفيق المنشدين ويتم خلالها الرقص وفي المرحلة الأخيرة يشتد الإيقاع مع الضرب القوي والمتسارع للدفوف والصياح الحاد للمنشدين والضرب المتواصل للأكف يصل الى حالة من الاهتزاز عند الراقصين والمنشدين مصاحبة بموسيقى وصفها الكاتب بالجنونية³⁷.

نستنتج من خلال ما توصلنا اليه في خاتمة بحثنا المتواضع بأن القرن التاسع عشر في تونس وإن مثل جملة من المتغيرات على جميع المستويات، فإن المشهد الموسيقي لم يكن منعما لكنه لم يكن كذلك فاعلا بدرجة كبيرة، فبرغم من الصعوبات الاجتماعية والاقتصادية التي كان الشعب يعاني منها إلا أن اختلاف القوميات وتداخل الثقافات الناتجة عن تلاقح الحضارات المختلفة أثر الى حد ما على الحركة الثقافية بصفة عامة وعلى الموسيقى بصفة خاصة، كما لاحظنا ان بنية المجتمع التونسي في نظر المستشرقين من الناحية البشرية تتكون من ثلاثة فئات: الأولى تتركب

العمل الموسيقي وممارسته لدى التونسيين إذ أن لم يكن من الأعمال المقبولة في النظام الأخلاقي والاجتماعي خاصة في الحاضرة التي سيطرت عليها التوجهات الحرفية مما فتح الباب للجالية اليهودية المتمركزة في عديد المدن التونسية للسيطرة على الساحة الموسيقية خاصة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر من خلال المقاهي الغنائية، الى ذلك غياب موسيقيين ذوي معرفة ودراية كافية بأصول الموسيقى وطرق تدوينها مما جعلها موسيقى بالنسبة للرحالة مليئة بالرتابة والتواتر وعدم الالتقان كما أنها لا تتجاوز كونها وسيلة ترفيه ذات صبغة احتفالية.

من أتراك ويمثلون الطبقة الأرستقراطية الحاكمة والثانية المور «les maures»³⁸ وهم حسب ما يبدو سكان المدن والقرى إلى جانب باقي الجنسيات الأخرى الوافدة والفئة الثالثة هي فئة العرب البدو والرحل الذين يعيشون البادية والأرياف.

ومما تجدر الإشارة إليه أن تعدد الجاليات المقيمة بتونس في القرن التاسع عشر من ايطالية ومالطية واسبانية وفرنسية وغيرها كوّن نوعاً من المزيج الثقافي الذي كان له دور في إيجاد حركية فنية تتسم بالتفاوت والتنوع وكذلك بعدم الاتساق والانتظام ما يوحي بأن

week, and to which is occasionally added a ballet».

4. DUNANT, Jean Henry, op. cit., p. 250.
« L'hiver 1856 à 1857 à été fort brillant à Tunis (...) on trouve un cercle européen, circolo europiodi Tunisi, avec journaux, billard, ou l'on reçoit avec beaucoup de complaisance les Européens en passage ; une société philharmonique composée d'amateurs donnant de temps en temps des concerts ou se font entendre parfois des artistes de mérite ; un théâtre ou une troupe italienne vient jouer, pendant la saison, des opéras, des vaudevilles et la comédie... »
5. SALVADOR-DANIEL, Francisco, Musique et instruments de musique du Maghreb, Paris, La boîte à documents, 1986, pp. 47-48.
« J'ai entendu la musique de Bey de Tunis, dans la résidence princière de la Marsa, cette musique est composée d'une trentaine d'instruments de cuivre fabriqués en Europe, tels que piston, cors, trompettes, trombones, ophicléides, enfin tout ce qui compose une fanfare militaire (...), à Tunis c'est le rôle de la grosse caisse et

الهوامش

1. DUNANT, Jean Henry, Notice sur la régence de Tunis, Genève, Jules-G^{me} Fick, 1858, p. 59. « Tout dernièrement le bey s'est fait donner la comédie par un troupe italienne, on a joué l'opéra IL Travatore, et La Mort et le Médecin : toute la cour assistait à cette représentation qui l'a fort divertie... »
2. Ibid, p. 32.
« ... Il vient de donner son autorisation pour l'établissement d'une Ecole des Arts et Métiers dont un Français, Mr Garbeyron, doit être le directeur (...), les arts sont appréciés à Tunis: le célèbre violoncelliste, Max Baurer, se trouvant dans la ville et ayant été mandé à la Marse pour jouer devant la cour, son Altesse le récompensa plus largement ... »
3. GRENVILLE T. Temple, Excursions in the Mediterranean: Algiers and Tunis, vol. I, London, Saunders and Otley, Conduit Street, 1835, p. 184.
« ... In 1833, a theatre has been established at Tunis, in which Italian operas and comedies are acted three or four times a



نحو قراءة ثقافية للفنون الشعبية الرقص الجماعي المغربي أنموذجا

د. عبد الفتاح شهيد - كاتب من المغرب

يسعى هذا المقال إلى إبراز دور التراث الشعبي في تحقيق التنمية الثقافية وإبراز الغنى الثقافي المجتمعي المعبر عن الأصالة في الهوية والعمق القيمي البعيد عن «الفلكلرة» و«الفرجة الطرفية»، مستفيدا من التحليل الثقافي في مقارنة الفنون الشعبية والخطابات الثقافية الهامشية. لسعيه الدائم إلى الذهاب إلى أبعد من النصوص في تحديد الصلات بينها وبين القيم من جهة، وبينها وبين المؤسسات والممارسات الأخرى في الثقافة من جهة أخرى. وعمله المتواصل على «الكشف» عن قيم الرفض والتسلط، ومقاومة الرداءة وإثبات الذات الجماعية القومية والثقافية والفنية للعشيرة أو الأسرة أو الوطن، بالتصدي لمختلف أشكال الهيمنة الثقافية. وفي ذلك إعادة القيمة للثقافات المحلية والطبقات الشعبية وفنونها الأصلية المعبرة عنها، باعتبارها الممثل الحقيقي للشعب في عمقه الزماني والمكاني وفي تضاريسه الفنية والمعرفية. وتحتار الدراسة الرقص الجماعي المغربي لاختبار فرضياتها وآليات تحليلها، باعتباره خطابا متكاملات داخل فيه أجناس مختلفة وأفاق إبداعية وثقافية متباينة.

الدراسات الثقافية والقراءة الثقافية

ترجع بدايات الدراسات الثقافية إلى ستينيات القرن العشرين في بريطانيا، وبالضبط في مركز برمنجهام للدراسات الثقافية في جامعة برمنجهام، على يد مجموعة من المفكرين اليساريين، الذين راهنوا على الثقافة للتصدي لمختلف أشكال الهيمنة والإيديولوجيا، وإعادة القيمة للثقافات المحلية وثقافة الطبقات الشعبية أو الطبقات الدنيا بوصفها من أشكال التعبير الخصبة والمشروعة.

وفي مقدمة هؤلاء المفكرين الأستاذان ريتشارد هوغارت وفي مقدمة هؤلاء المفكرين الأستاذان ريتشارد هوغارت (1918 - 2014) Richard Hoggart وستيوارت هول (1932 - 2014) Stuart Hull. وهما اللذان يعتبران المؤسسين الفعليين لحقل الدراسات الثقافية في بريطانيا، بعد إفادتهما من مجموعة من النظريات والاتجاهات الفكرية السابقة. كالماركسية، وخصوصا الفكر الإيطالي أنطونيو غرامشي (1891 - 1937) Antonio Gramsci ومفهوم «الهيمنة»، بوصفه من المفاهيم المركزية في كتاباته، حيث نجده في إطار الفلسفة والتاريخ والسياسة، جامعا بين النظرية والممارسة، ومفتاحا للتعامل مع الواقع وتحليله في إدراك أبعاده المتناقضة¹. والمفكر الفرنسي لويس ألتوسير (1918 - 1990) Louis Althusser مفهوم «الإيديولوجيا»، والتي أضحت عنده لا تعبر عن العلاقة بين الناس وظروف وجودهم، ولكنها تعبر عن الطريقة التي يعيشون بها، والعلاقة بينهم وبين ظروف وجودهم. ومن ثمة فلا يشترط عنده أن يكون التعبير صحيحا أو زائفا أو مشوها؛ ولكنه خليط من كل ذلك. «والمهم من ذلك أن نظرية ألتوسير حول الإيديولوجيا ووظائف الدولة يفاد منها مع تحليل جرامشي لـ «قتل السلطة» و«الملابس» والهيمنة بطبيعة الحال»².

كما يبدو تأثر منظري الدراسات الثقافية في برمنجهام واضحا بالحركات النسوية بأنواعها وتياراتها المختلفة، بما هي «أكثر من مجموعة من النصوص الأكاديمية والممارسات، إنها أيضا حركة سياسية معنية بظلم النساء»³؛ تسعى إلى تحقيق المساواة وإزالة التمييز في المجالات المختلفة، وتقوم على إدانة المبدأ الذي ينظم

العلاقات الاجتماعية القائمة بين الجنسين، والكشف عن أنه مبدأ فاسد من جذوره، لأنه يقوم على أساس تبعية أحد الجنسين (النساء) للجنس الآخر (الرجال)، وهو مبدأ ينبغي أن يحل محله مبدأ المساواة الكاملة التي لا تسمح بوجود ميزة لجانب على حساب جانب آخر⁴. بالإضافة إلى الإفادات الجوهرية من حركة ما بعد البنيوية Post structuralisme وخصوصا التفكيك déconstruction مع جاك دريدا Jacques Derrida الذي يؤكد على أن مفردة «التفكيك» لا تتمتع «بقيمة إلا في سياق معين تحل فيه محل كلمات أخرى أو تسمح لكلمات أخرى بأن تحددها: «الكتابة écriture مثلا، أو «الأثر Trace أو الاختلاف Différance أو الزيادة Supplément أو الهامش Marge أو الباكورة Extame أو الإطار Parergon الخ»⁵. وميشيل فوكو Michel Foucault (1926 - 1984)، الذي يرى أن الحقيقة يجب أن تفهم باعتبارها نظاما من الإجراءات المرتبة لإنتاج المقولات وتنظيمها وتوزيعها وتدويرها وتفعيلها؛ وهي بهذه الصفة «ترتبط بعلاقة دائرية بنظم السلطة التي تنتجها وتحافظ عليها، وبأثر السلطة التي تؤدي إليها وتكسبها امتدادا وتوسعا»⁶، وبذلك يشترك فوكو مع مدرسة فرانكفورت في «الاهتمام بالآليات التي تتوسل بها السيطرة والسلطة في تدعيم هيمنتها علينا تدعيما شديدا»⁷.

ونظرا لجملة هذه التأثيرات؛ غرامشي والهيمنة، وألتوسير والإيديولوجيا، والحركات النسوية، وحركة ما بعد البنيوية، وخصوصا دريدا والتفكيك، وفوكو والسلطة، فقد كان من أهم الشعارات التي رفعتها الدراسات الثقافية في بريطانيا، هي الدراسة الملتزمة للثقافة، مما جعلها تنحو نحو الانتماء إلى العلوم الإنسانية، والثورة على «الأدب الكلاسيكي» ونمطية الثقافة.

وقد سعى هذا المشروع في جذوره الأولى إلى إبراز بعض التعاطف مع الطبقة العاملة في سياق دفاعه عن المهمشين، مستجيبا للتقاليد الاشتراكية. ومع ذلك «فطغيان الاتجاه الثقافي على التقاليد الطبقية والصراع الطبقي شأن لا لبس فيه»⁸ في عمل مركز برمنجهام. وباعتبار هذا المركز نواة الدراسات الثقافية في العالم فإنه مشروع أكثر عمقا

من أن يتماهى مع الإيديولوجيا الماركسية؛ «إذ أفاد المشروع بأفكار من النسوية، والبنوية، وما بعد البنوية، والسيميائية، إلى جوار الماركسية، وكان موقف هول من الماركسية مضادا للترتبت الفكري»⁹. وفي هذا تتجلى حيوية هذا المشروع وديناميته.

وعلى الرغم من الانتقادات الموجهة إلى مركز برمنجهام بين منتصف الستينيات ونهاية السبعينيات، وخصوصا بزيادة هول، فإن عمل المركز الدؤوب ضد الثقافة النخبوية و«إنجازات كتابات المركز وهول عن الثقافة لها الأولوية في تاريخ الدراسات الثقافية»¹⁰، مما ضمن انتشار أفكار المركز في عدة مناطق في العالم، وخصوصا في الولايات المتحدة الأمريكية وأستراليا وكندا، ثم جنوب إفريقيا فيما بعد.

فبعد أن انتقلت الدراسات الثقافية إلى الولايات المتحدة أفضت إلى معنى مختلف بعض الشيء، في سعيها لتقديم «نسب أمريكي» خاص لها فارتبطت «نمطيا مع باحثي الأقلية أي مع التعددية الثقافية وتحليل الحق والقوة»¹¹، بالإضافة إلى عنايتها بدراسة الثقافة الشعبية ومواضيع تميزها من قبيل: النقد ما بعد الاستعماري، والاهتمام بالضعفاء والمغلوبين، وتحليل خطاب الأقلية والهجنة¹².

أما الدراسات الثقافية الأسترالية فتعد امتدادا للدراسات الثقافية البريطانية، انتقلت على يد مجموعة من الأكاديميين البريطانيين وفي مقدمتهم جون هارتلي John Hartly، وتعرف الدراسات الثقافية في أستراليا بنشاطها الكبير بالمقارنة مع قريناتها في باقي دول العالم، حيث «يجري على نحو متزايد تطبيق الدراسات الثقافية الأسترالية هذه الأيام بالتركيز على دراسات السياسة الثقافية، وغالبا بشكل غير نقدي على الثقافة الشعبية ووسائل الإعلام... وربما تقدم لنا الدراسات الثقافية الأسترالية لمحة عما سيكون عليه هذا الاختصاص فيما لو أصبح مهيمنا بعض الشيء في العلوم الإنسانية»¹³.

إن أهم ما استرعى انتباهنا في الدراسات الثقافية، ونحن بصدد دراسة الفنون الشعبية واشتغال القيم

فيها، هو رفضها التمييز بين فنون «راقية» وأخرى «دونية»، وعدم قبولها ذلك الفصل المقيت بين ثقافة «نخبوية» تستحق الاعتبار وأخرى «عامية» يكون مصيرها التهميش. فينبش التحليل الثقافي في أعماق التعبيرات الفنية، مهما كانت هامشية، لبحث عن أشكال المقاومة والنقض وعدم التستر. وفي الآن نفسه يخترق ألقيا التخصصات المختلفة، ويدرس النصوص والخطابات في بعدها المتعدد في علاقتها بحقول معرفية أخرى، من أجل البحث في إحالات النص في ذاته، وفي علاقته بما حوله، والكشف عن الأنساق المتباينة التي يضمها.

فأهمية الدراسات الثقافية وجاذبيتها تكمن في ذلك «التوتر بين رغبة المحلل لتحليل الثقافة بوصفها مجموع الشفقات والممارسات التي تصرف الناس عن اهتماماتهم وتخلق الرغبة التي تمنوها، ومن جانب آخر أمنية المحلل في أن يجد في الثقافة الشعبية تعبيراً موثوقاً به للقيمة»¹⁴. فتجد في الثقافة الشعبية «ثقافة النضال، ثقافة تنطوي ابتكاريتها وابتداعها على استخدام منتجات الثقافة العامة»¹⁵ ويستحضر التحليل الآتي دون شك حجم الفروق والاختلافات بين «الثقافة الشعبية» في المجتمعات الغربية، ونظيرتها في ثقافتنا المحلية، كما يستحضر طبيعة المواقف من الثقافة وأحداثها مما تختلف فيه المجتمعات باختلاف تقاليدها وأعرافها ورؤاها للحياة والكون.

من النقد الثقافي إلى التاريخانية الجديدة

وقد ارتبط ظهور النقد الثقافي ومفاهيمه الأساس بحقل الدراسات الثقافية، واستمد منها الكثير من مفاهيمه وإجراءاته النقدية، فكان «نتيجة حتمية لظهور الدراسات الثقافية وتطورها بفرعها العامة والخاصة بالأدب. فالنقد الثقافي هو وليد تلك المؤثرات الثقافية التي نشأت في الغرب»¹⁶. ولذلك لا نستغرب من أن أرثر أزابرغر Arthur Asa Berger في كتابه التأسيسي للمفاهيم الرئيسية للنقد الثقافي عمل في الفصل الثاني من كتابه على معالجة أهم النظريات

والمفاهيم الدائرة في نظرية الأدب، كما تحدث في الفصول الموالية عن الماركسية والسيميوطيقا والتحليل النفسي والنظرية الاجتماعية، وهو يبسط مفاهيم وإجراءات النقد الثقافي. فهو عنده «نشاط، وليس مجالا معرفيا خاصا بذاته»¹⁷، يتميز بالترابط والتجاوز، وتطبق مفاهيمه ونظرياته وإجراءاته «على الفنون الراقية والثقافة الشعبية والحياة اليومية، وعلى حشد الموضوعات المرتبطة...»¹⁸. كما يتميز النقد الثقافي بقدرته على المواكبة والاشتمال: الاشتغال على «نظرية الأدب والجمال والنقد، وأيضا التفكير الفلسفي وتحليل الوسائط والنقد الثقافي الشعبي»¹⁹. وهذه أبرز دوافعنا للاهتمام به في هذا السياق.

وقد اتخذت هذه الحركية النقدية ذات العمق الثقافي بعدا أكثر وضوحا وإجرائية عند مثقفي نيويورك، الذين يعتبرون العمل الأدبي «ظاهرة ثقافية مفتوحة»، ودعوا «إلى اتباع مداخل كثيرة للنصوص الأدبية لأن الثقافة دينامية نشطة وحية ومتعددة الأوجه، يدخل فيها الاقتصاد والتنظيم الاجتماعي والقيم الأخلاقية والمعنوية والمعتقدات الدينية والممارسات النقدية والأبنية السياسية وأنظم التقييم والاهتمامات الفكرية...»²⁰. وكان من أهم رواد هذا التوجه في السبعينات ستيفن غرينبلات Stephen Greenblatt الذي انتهى من خلال دراسته لأدب عصر النهضة إلى أن «تشكيل المرء نفسه وتشكله بالمؤسسات الثقافية - الأسرة، الدين، الدولة - أمران مرتبطان بلا انفصام»²¹. حيث التأثر بأفكار ما بعد الحداثة، وخصوصا ميشيل فوكو. وظل غرينبلات وفيما لهذا التوجه حتى أضحى ما اصطلاح عليه فيما بعد «التاريخانية الجديدة»، ثم «شعرية الثقافة» من أهم الاجتهادات النقدية في تسعينيات القرن الماضي... حيث إمكانية جديدة ومهمة للجمع بين ما هو جمالي وما هو ثقافي: «فالخطاب الثقافي لن يتحقق وجوده بانفصامه عن جماليات اللغة والمعنى في النصوص الشعرية، وإنما يكتسب صفته الثقافية بفعل السياقات الجمالية والقيم الاجتماعية المنصهرة فيه»²². وبذلك يصير النص خصوصا والخطاب

عموما في حركية دؤوبة للتواصل مع الأنساق الثقافية دون أن يفقد الشكل الجمالي جاذبيته، ودون أن تفقد الأنساق الثقافية قدرتها على الكشف والتجلية، ومن ثمة «فإن تموقع الأنساق الثقافية في إطار الشعرية يكون وظيفة قيمية لاكتشاف الجمالي واللاجمالي في فراغات النص من قبل المؤول»²³. فأعيد الاعتبار للعلاقة بين القيم الثقافية والأشكال الفنية، وأعاد غرينبلات تنظيم الشعرية الثقافية من خلال «التأكيد على التناص بين الأدب والمجتمع. وقد نشأت الشعرية الثقافية وفقا له من نظام ثقافي موحد عضويا، وحاول دراسة العلاقات داخل المؤسسة الهيكلية الكبرى بدلا من رؤية التسلسل المستقل لمختلف الخطابات»²⁴. مما نفيد من أفاقه الممتدة في دراسة الأشكال الفنية للرقص الشعبي والبنىات القيمية التي تنصهر فيه. حين لا تفصل الجماعة بين قيم «العمل» و«التعاون» و«التكافل»، باعتبارها قيما أخلاقية منغرسه في ثقافة الجماعة، وبين «حركات الجسد» و«كلمات الأغنية» و«إيقاعات الآلات» بوصفها تعابير متأصلة في ممارساتها الفنية. حتى يغدو «الرقص الجماعي» في الساحات، امتدادا للعمل الجماعي في «الحقول» و«المنازل» و«الضيعات».

القراءة الثقافية والفنون الشعبية

بالإضافة إلى أن العلاقة وطيدة بين «الفنون الشعبية» والدراسات الثقافية منذ بداياتها الجينية، فإن أهم ما يغري بالتحليل الثقافي في مقارنة خطاب الفنون الشعبية هو سعيه الحثيث إلى تجاوز بنى النصوص والبحث في التعالقات بين النصوص والممارسات الثقافية والقيم المنبثقة عنها. فبعد أن يلمس الباحث هذا البعد القيمي الذي تنضح به هذه الفنون، والبنىات الثقافية الثرة التي تستضمرها وتعبر عنها بكل بساطة وعفوية؛ فإنه بدون شك لن تغيب عنه تلك النظرات الشريفة التحقيرية التي تواجه بها هذه الفنون في المجتمعات الأكاديمية اليوم، عريبا على الأقل، ولدى محترفي الثقافة الرسمية في الصالونات الأدبية والقاعات الفخمة، وتصنيفها الفلكلوري ضمن

خانة تأثيث الفضاءات وتزيين المزارات السياحية، وفي إطار «الثقافة الهامشية» التي يعتنقها الأميون في القرى والمدن البعيدة، ويمارسها الشيوخ والنساء في البيوت والضيعات لزج الأوقات وملء الفراغات.

فقد ظلت هذه الفنون في الكثير من الأعراف والتقاليد الأكاديمية، ولا زالت إلى اليوم في بعضها، ممارسات لا ترقى إلى التعبيرات الفنية التي تستحق البحث العلمي والدراسة الرصينة. وحتى إذا درست فإنها تدرس بمناهج تقليدية وبطرق وأدوات بدائية، وفي مراحل أولى من البحث الأكاديمي والترقي الجامعي. ولما يختار الباحث الفنون الشعبية مجالاً لأبحاثه فإنه يواجه بأفاق مغلقة في التدريس الجامعي وفي التأليف ومنافذ الشغل التي تحظى بالاحترام في الأوساط الأكاديمية، لأن هذه الأوساط لا زالت تنزع إلى إقصاء الثقافة المحلية والفنون التراثية الشعبية.

ونظراً لحجم الإبعاد الاجتماعي والإقصاء الثقافي والدونية الفنية التي عانت منها الفنون الشعبية ومحترفوها في مختلف الدوائر الاجتماعية والهيئات الفنية والمجتمعات الأكاديمية؛ فقد انصب الاختيار على المدخل الثقافي لعنايته بكل ما هو مهمش وجماهيري وملتبس بالإنسان المستبعد والفكر المغلوب. فمن منظور الدراسات الثقافية «سنجد أن جميع الثقافات تستحق التحليل والتفسير، ولم تعد الفروق التي استخدمت للتفريق بين الفنون الراقية والفنون الشعبية مفيدة أو صالحة للاستخدام»²⁵. ومن ثم فهي تسلط الضوء على هذه الممارسات الثقافية والتعبيرات الفنية التي عانت من النظرة الدونية والاستبعاد بجميع أشكالها، وترفض التمييز بين نصوص سامية صنعتها النخب المثقفة تحت توجيهات الطبقات النافذة في المجتمع، وتحت عيون السلطة المتمكنة دينية أو ثقافية أو سياسية... ونصوص هامشية صُنعت أو صاغت ذاتها في غفلة من الجميع في هوامش التاريخ والجغرافيا وأثناء التضاريس الوعرة للفكر والثقافة، ومن رحم الألم والمعاناة الفردية أو الجماعية؛ ف«مع القراءة الثقافية يفتح النص على المناطق المهمشة اجتماعياً وزمانياً ومكانياً وثقافياً»²⁶.

فاستطاعت الثقافة الشعبية عموماً أن تنتزع الاعتراف، حتى أضحت من مجالات بحث الدراسات الثقافية الأثيرة والمؤثرة، وصارت في أدبيات التحليل الثقافي أكبر وأعظم من مناقشة طبيعة أساليب حياة الناس، ومظاهر الأصالة والعراقة في هذه الأساليب، بل أصبح ينظر إلى هذه الأساليب والطرق من منظور أنها «تعبّر عن معاني وقيم محددة»²⁷، وترسخ بوسائلها الخاصة وبقوتها التعبيرية والتأثيرية أشكالاً من السمو والجمال. فبالغت الدراسات الثقافية للثقافة الشعبية في إنكار أن فنون هذه الأخيرة «لا تعدو أن تكون مشهداً منحنياً من التحكم أو التلاعب التجاري والإيديولوجي المقروض من فوق لجني الأرباح وتأمين السيطرة الاجتماعية»²⁸. وهو واقع اجتهد الدارسون الثقافيون في الكشف عن تناقضاته وخفاياه المرعبة، التي تجعل الإنسان في تعبيراته الفنية المختلفة، وفي نبضاته الثقافية المعبرة عن ذاته الفردية والجمعية مجرد سلعة تجارية أو ورقة إيديولوجية أو تحفا تعرض في الواجهات والساحات العامة، في متاجرة فجّة بالتراث وفنونه، وبالقيم وأدواتها، وبالماضي وجذوره الممتدة.

وفي ظل هذا الواقع المستفز، تقدم الدراسة الثقافية ذاتها باعتبارها القدرة بكفاءة وفعالية على تقديم قراءة أعمق وبحث أوسع وأشمل لبنيات هذه الممارسات الثقافية والتعبيرات الفنية الثرة، وتواشجاتها الغنية بالرموز والإشارات، وأشكالها التعبيرية العفوية المنبثقة في سائر طقوس المجتمعات وممارساتها. لأن القراءة الثقافية تقصد هذه الفنون والثقافات في أماكنها الحقيقية لا المصطنعة، وتبحث في ممارسات الإنسان الشعبي في وجوده الطبيعي الأصيل والمتمكن، وفي بعده المجتمعي المنبث في كيان الجماعة، بعيداً عن الفلكلور والنمذجة والمعيرة.

فتصير «الكلمة» تعبيراً صادقاً متغلغلاً في النفوس المنتهكة، وتغدو «العبارة» نسجاً من خيال مهزوم يبحث في ملفوظات الكلام على ما افتقده في تجسيدات العيان، وتضحي «حركات الجسد» انعكاساً لآلام الذات وتعبيراً عن أنها المتردية في أتون الاستبعاد والاغتراب، وتصبح «الإشارات



الفنون الشعبية والقيم

يمكن تصنيف الفنون الشعبية ضمن ثقافات الهامش اجتماعيا وجغرافيا، إلا أن هذا التصنيف رغم ما يضعف عليها من «استبعاد» يرددها في غياب التناسي، يحتفظ بها في معارض الفلكلور، ويرمي بها على أبواب التوظيفات الإيديولوجية الفجة؛ فإنه في الآن ذاته يكسبها بعدا آخر يغيب عن «الخبيرين» المتخفين وراء تعاليمهم وتمائزهم، مما يتجلى في التمسك هذه الفنون بالشعب، بما هو «موقف روحي أكثر منه تكتل بشري»، وفي إبرازها لعاداته وثقافته ومواقفه في أعز جوانبها بدرا وأكثر مناطقها خفاء. فالفنون الشعبية في هذه المجالات الهامشية البعيدة / البعيدة «تكون أكثر تعبرا عن روح الجماعة بين الذوق الشعبي والقيم الجمالية الشعبية، حيث يكون الفنان الفردي أكثر تمثالا لقيم الجماعة وأكثر انصهارا في التراث»²⁰. وهي معان لا تكتسب بمال ولا سلطة بل بمزيد انغماس في أعماق الجماعة وبكثافتها الممتد في التاريخ الصعب والجغرافيا الوعرة، ومزيد انتماء لتراثها قبل أفرادها وبين لآلامها قبل آمالها. حتى تتشكل شرعية ثقافية رفيعة يفتقدونها «فن النخبة» الذي لا يتجا وز في أحيان

والإيماءات «مؤولات دينامية تختل الانتصارات المؤزدة والهزائم المعادة، وتجيد في «الألوان» علامات تعكس قسوة المكان وتدمير الزمان، وفي «الخطوط» حقوقا تحترق الذات في بعدها الفردي والجماعي، وفي «الإيقاعات» ثوابت تبعث أنينا متمكنا وجرحا غائرا. في بحث مضن من تجاوز برائن الآلام والمعاناة وبناء عوالم من الآمال والمداواة، ودفن الماضي المعذب لاستنباط حاضر دافق بالحياة والعيش الكريم، وتبديد معالم الاغتراب وتجاريه المفجعة بنسج خيوط من الاقتراب والانعتاق والحرية، مما لا يتهدي معالنه ولا تترسخ مفاهيمه وأدواته إلا بالدراسات الثقافية الواعية بالعلاقات الخفية بين الفرد والجماعة، وبين الإبداع والفكر، وبين المؤسسة / السلطة وممارسات المجتمع والثقافة، بوصف هذه الأخيرة «أنظمة متكاملة تشمل مدة عناصر، نذكر منها اللغة والتقاليد والأساطير والقيم والفنون والرموز»²⁰. فتتجاوز القراءة المباشرة والثنائ السطحي والمقاربة المتسرة، لتتعمق ظواهر الممارسات وتتتبع سائر المعنى وترفع الحجب عن المسكوت عنه؛ فتعيد بناء المعنى وتجهد النظر فيما كان يبدو وممارسة فلكلورية رطقوسا غير ذات معنى.

كثيرة «قعقعات» خاوية من كل إحساس و«فذلكات» خالية من كل تأثير.

يضاف إلى ما سبق أن هذه الفنون الموصوفة بالشعبية يدمج خلالها ذلك التاريخ الشعبي المكتسب لشرعيته وحقيقته من خلال تناقله من طرف الجماعة عن الجماعة من وقوع الحدث إلى ما لا نهاية، وتستثمر تلك الثقافة الشعبية المتأصلة في واقعها الراسخة في أفئدة أفرادها وحاملها، مما لم يكتب له التدوين، لكن كتب له القناعة المتمكنة في نفوس حامله بفائدته المعنوية ومردوديته الرمزية وتأثيره النفسي عبر الفن والإبداع والممارسات الفنية المختلفة، والحماية المضمونة لطقوسه من طرف جميع أفراد الجماعة التي يمثلها وتمثله. إذ يتحدث المنظرون للفنون الشعبية عن شرطين أساسيين لتجاوز أي تسلل إلى بنياتها، الأول أن يكون هذا الفن «مصنوعا داخل البيت»³¹، بكل ما في هذا الشرط من حرص وإخفاء وخصوصية، وهدوء وسكينة وحميمية، فهو ينمو برفق وتؤد بعيدا عن الأعين المتربصة والسلطات المترصدة وآليات الهدم المترقبة، التي تمارس فعلها في التوجيه والإلزام والأدلجة. والشرط الثاني «أن تكون دلالاته مفهومة لكافة المشتركين في هذا التراث»⁽³²⁾، بكل ما في «الفهم والاشتراك» من شعبية وتقاسم ومشاركة وإبداع وظهور، مما يتجاوز الفهم إلى الإدراك ويرقى بالمشاركة إلى الشراكة في الخلق والإبداع. وهو ما يغدو معه الفن الشعبي ملكا للجماعة ورأسمالا رمزيا لا تفرط فيه تحت أي ظرف من الظروف، تصير معه المقاومة طقسا يوميا مع كل محاولات للاختراق والتميع، وممارسة متجددة للمواجهة وإثبات الذات. وهو ما يضمن له الاستمرار في الوجود والامتداد في النفوس، والصفاء من التأثيرات الخارجية والوقائع البرانية، وقوة التأثير في الكيانات الجماعية التي يتوجه منها وإليها.

وبين طرفي هذا التقابل، وفي توترات هذه الإشكالية: الخفاء والتجلية، الخصوصية والمشاركة، الفردية والجماعية، تبرز الفنون الشعبية الحقيقية، وتتقد جذوتها، وتغنى بنياتها، ويمتد تأثيرها، وتحفظ مكوناتها،

مهما اشتدت محاولات الإخفاء، ومهما سادت عقليات الإقصاء، واشتدت سلطات الهيمنة.

فتأتي القراءة الثقافية لتهتم بهذه «الممارسات الضمنية» التي تمارس فيها الفنون الشعبية مقاومتها للنزوعات الهيمنية وسعيها المتواصل إلى الكشف وعدم التستر، حيث تنبجس قيم الرفض والمقاومة وإثبات الذات باعتبارها من أبرز القيم التي تستثمرها الفنون الشعبية وتكرسها ثقافتها الفنية منذ الأزل، جيلا بعد جيل، وجماعة عن جماعة.

فيذهب التحليل الثقافي إلى أبعد من النص وأعمق من تمظهراته البلاغية وانعكاساته الجمالية «ليحدد الروابط بين النص والقيم من جهة، والمؤسسات والممارسات الأخرى في الثقافة من جهة أخرى»³³. فيخرج النص من تينينه وتشكلاته اللغوية ليثبت أهليته باعتباره خطابا حافلا بالتجارب، حابلا بالتواشجات، حاملا للعلامات، التي تكشف عن «القيم» وطرق تشكّلها ثقافيا، ووسائل انبثاتها فنيا واجتماعيا؛ فمن «خصائص الجنس البشري تمريره بواسطة المسار الثقافي كل ما لا يستطيع تمريره عبر الجينات، أي عبر الطبيعة»³⁴. وبذلك تتحقق الاستفادة من قدرة الخطاب الشعبي على امتصاص القيم المغرقة في التجريد، واستثمار البنيات الثقافية والاجتماعية المتناثرة في الممارسات والطقوس المختلفة، فيعبر عنها فنيا بسلاسة وبساطة وأريحية، بعيدا عن تقييدات المدارس الفنية النخبوية ومتاهات البرامج الأخلاقية المؤسسية وتوجيهات المؤسسات الإيديولوجية السلطوية.

وهو ما تنبّهت إلى شيء منه أدبيات اليونسكو مؤخرا، حين فضل خبراؤها الحديث عن التراث الثقافي غير المادي لتجنب الغموض الذي يكتنف مفهوم «الفلكلور» الذي اعتبره غير ملائم، لأنه يستثمر العرض في المراكز المتخصصة، لما في ذلك من فصل للثقافة الشعبية وفنونها عن سياقها الاجتماعي والثقافي لتصبح عينات علمية وكنائس سياحية وبضاعة استهلاكية غير ذات جدوى في الإبداع الهادف والتنمية المستدامة. مما يكشف لنا عمقها باعتبارها

خطابا أولا، ثم قيما وممارسات ثقافية ثانيا، فعوالم تختصر روح التاريخ وغنى الجغرافيا.

وقد توج هذا المسار باتفاقية لحماية التراث الثقافي غير المادي، صودق عليها في الدورة الثانية والثلاثين لعام 2003. حيث حددت الاتفاقية في النقطة الأولى من المادة الثانية تعريفا واضحا للتراث الثقافي غير المادي؛ والذي هو: «الممارسات والتصورات وأشكال التعبير والمعارف والمهارات، وما يرتبط بها من آلات وقطع ومصوغات وأماكن ثقافية التي تعتبرها الجماعات والمجموعات وأحيانا الأفراد جزءا من تراثها الثقافي. وهذا التراث الثقافي غير المادي المتوارث جيلا عن جيل، تبذعه الجماعات والمجموعات من جديد بصورة مستمرة بما يتفق مع بيئتها وتفاعلاتها مع الطبيعة وتاريخها. وهو ينمي لديها الإحساس بهويتها والشعور باستمراريتها، ويعزز من ثم احترام التنوع الثقافي والقدرة الإبداعية البشرية»³⁵.

كما حددت الاتفاقية نفسها في نقطتها الثانية من المادة ذاتها، مجالات التراث الثقافي غير المادي، في: التقاليد وأشكال التعبير الشفهي، فنون وتقالييد أداء العروض، الممارسات الاجتماعية والاحتفالات، المعارف والممارسات المرتبطة بالطبيعة والعالم. وبذلك انتبه العالم إلى أهمية التراث الفني والثقافي للأجداد في أماكنه الحقيقية ولدى حملته الفعليين، وتنبه إلى دوره في بناء الذاكرة وترميم العلاقة بالتراث وفنونه العميقة.

وهو ما نراقبه ونحن نتوجه إلى الفنون الشعبية المغربية، التي نهتم بها في هذه المضمار، فهذه الفنون سارية في كل أشكال الحياة اليومية ومظاهر التراث المادي واللامادي، كما أنها سارية فيه بالدرجة نفسها وبالشكل ذاته، تنغيا ترسيخ القيم وتثبيتها بالإضافة إلى حفظ التراث ونقله بأمانة وحكمة إلى الأجيال المقبلة. وفي هذا تتجلى أهميتها الفنية وقيمتها الثقافية ودورها التربوي.

وبالإضافة إلى الغنى والتنوع اللذين يعتبران أسس من بين أهم أسس الفنون الشعبية التي انتبه إليها الباحثون في الفن، كما اعتنى بها الدارسون للثقافة، فإن

الاشتغال الفني لهذه القيم الثقافية، ودراسة علاقتها بالمجتمع وبالمؤسسات، وتعبيرها عن الذات المغربية وخصوصياتها الثقافية والجمالية يبقى مجالا واعدا للبحث والدراسة.

الرقص الجماعي

في المغرب ممارسة ثقافية

ليست الرقصات الجماعية في الفنون الشعبية التراثية مجرد حركات سطحية منعزلة عن عمقها الاجتماعي، وليست كلماتها عبارات مطلقة بعيدة عن هموم الجماعة واهتماماتها، وليست إيقاعاتها نقرات للاستمتاع وإزجاء الزمان؛ بل هي ممارسات ثقافية منغرس في وجدان حاملها من أبناء الشعب منذ أقدم العصور، وفي أكثر الأماكن حيوية ونشاطا، تؤدي باستمرار دورها في المقاومة والحفاظ على الذات وصيانة التراث. تستدمج بألق قيم البطولة والعمل والتعاون والإنصاف... لبناء عوالم من العطاء والفن والثقافة، وسبر أغوار الجماعة والكشف عن منظوراتها للحياة والوجود، فالرقص الشعبي «يستخدم بصفة عامة لوصف أشكال الرقص المتعارف عليها بين الشعوب المختلفة. والتي تكون ذات أصول متشابهة تتوارثه جيلا بعد جيل. ولذلك يعد الرقص الشعبي بصفة عامة وسيلة مهمة لترجمة أحاسيس ومعتقدات الشعوب»³⁶، والكشف عن اختياراتها الجمالية وحمولاتها الثقافية والفكرية.

فما كان الرقص الشعبي يوما «بنية عضلية، ولا هو مجرد تشكيلات يؤديها الممارسون في بيئتهم بلا هدف أو معنى، بل هو موضوع مهم للدرس العلمي، بحيث أصبحت دراسة الرقص الشعبي علما له كل مواصفات العلوم الإنسانية، كما تعددت مناهج دراسته وتباينت الأبعاد التي تختص بتحليله»³⁷؛ والرقص الشعبي الجماعي من أكثر أنواع الرقص غنى واحتمالا للثقافة والفن، لأنه تمثيل شفاف لتراث المجتمع المتنوع، وتعبير في بساطة عن أكثر قضايا الجماعة تعقيدا، وانبعثت ضمني للحظات الانتصار والهزيمة، ومواقع الفرح



الحياة الإنسان، وانعكاس لتجاربه، وترجمة لمواقفه، وتعبير عن مشاعره. وما حركات الأجساد في فضاءات المكان سوى تقليد لحركة الذوات، في وجودها الفردي وامتدادها الجماعي، في متاهات الحياة الضيقة ومسالك الوجود الوعرة.

وبعيدا عن التعميم، فإن تحليل حركات الرقصة وإيماءاتها يفضي بنا إلى الكشف عن حالة سلم أو حرب، ثقة أو ضياع، فرح أو حزن، مما يغمر الجماعة في ماضيها أو حاضرها. وتفكيك كلمات الأغنية المرافقة لها يجول بنا في عوالم الحب والحياة الدابة في الحقول والجبال على أروسة الشعور الجمعي الشفاف والمعبر. وتتبع وتيرة الإيقاعات المختلفة فيها ينبئ عن ملاحم المقاومة وملاحم تاريخ طويل من العطاء والتعاون والتكافل والتقدير لاختلاف مكونات الجماعة.

ونظرا للموقع الاستراتيجي لبلاد المغرب ولتاريخه العريق وجغرافيته المتنوعة فقد أفرز كل ذلك تنوعا في فنونه الشعبية وتراثه الثقافي المعبر، وإثراء كبيرا في بنياتها ووظائفها. ويشكل الرقص الجماعي أبرز هذه الفنون وأكثرها تعبيرا عن الهامش الثقافي والجغرافي والتاريخي، وعن هموم الإنسان في القرى والمدن والأماكن النائية. حيث يصبح الرقص فرصة للتعرف وإثبات الذات

والحزن المنغرس في وجدان الجماعة. فـ«لا ينحصر في عملية التعبير عن الذات، وكان كل مهمته هي أن ينقل إلينا بعض مشاعر معينة عاناها في حياته الوجدانية الخاصة، وإنما تنحصر المهمة في التعبير عن بعض المعاني العميقة بطريقة رمزية لا تتأني لأي وسيلة أخرى من وسائل التعبير»³⁸. وهنا جزء من أهميته، ودافع أساس من دوافع دراسته.

وتتميز الرقصات الجماعية المغربية من بين ما تتميز به بخطابها المتكامل، فهي مزيج متجانس من الشعر والغناء والموسيقى والحركات والعادات وطريقة اللباس وإعداد الطعام والقيام بمختلف الأشغال والصنائع، ويغدو الرقص والغناء مجرد رموز لعناصر ثقافية مغرقة في العمق والتعقيد، تبرز الخصوصيات الاجتماعية واللغوية والفلسفية للإنسان ممارسا للفرجة أو متفاعلا معها أجزوا فقط من المجتمع الذي أنتجها. فالرقصة «كجنس فني، وكنوع متميز بخصائصه الجوهرية والشكلية من المعالم والمؤشرات التي يمكن أن يقوم عليها تصنيف ثقافة أو مجموعة بشرية، وتمكن من التعرف على انتمائها الجغرافي واللغوي والثقافي»³⁹، بل وخصوصياتها الثقافية وطبيعة نظرها لاختلاف جوانب الحياة. فليس الرقص سوى تجسيد

وأظهار التنوع، لتصب هذه الروافد المختلفة في نهر الثقافة المغربية، فنجد في الشمال رقصة «الطقطوقة الجبلية»، ونجد في الشرق «الركادة»، وفي الوسط «رقصة عيساوة»، وفي تادلا وخريبكة «أعييدات الرما»، وفي الصحراء المغربية رقصة «الكدرة»، بينما تخترق رقصات أحيادوس وأحواش وإمديازن بأنواعها المختلفة كل المناطق الناطقة بالأمازيغية في ربوع البلاد. إذ أكدت العديد من الأبحاث أن «المغرب من بين الشعوب المرفهة الإحساس بالموسيقى بالرغم من الطابع المحافظ الذي قد يبدو ظاهريا نتيجة تحولات تاريخية وثقافية ارتبطت بتاريخه السياسي الذي ارتبط جدليا بالفقه والزوايا، ولذلك يزخر البلد باعتباره ملتقى تلاقح عدد من الثقافات والحضارات كما سبقت الإشارة إلى ذلك، بعدد من الأشكال الموسيقية الأصيلة منها والشعبية التي برزت في إطار تحولات المغرب الثقافية الناتجة عن انفتاحه على جل ثقافات العالم»⁴⁰، وهو ما ألقى بظلاله الوارفة على مجالات الرقص الشعبي المختلفة في البلاد، والكشف عن أي رقصة من هذه الرقصات هو اكتشاف للمغرب العميق، واستحضار لغى ثقافي يمتد آلاف السنين، وبناء لتاريخ فكري راسخ في كيان الإنسان المغربي قبل أن يتشكل في الزمان والمكان الفيزيقيين.

فقد ظل «الرقص الشعبي المغربي» تعبيرا عن التعلق بالماضي، وتأكيدا للاستمرار في التواصل مع الحاضر والمستقبل، وانعكاسا للجمال في الإنسان والطبيعة والوجود، وللتنوع في اللغة والثقافة والفكر. وفي كل ذلك يظل مناطا للتعبير عن هموم الإنسان، ومرق للمكوث والبقاء والاستمرارية، ووسيلة للخروج من الهامش إلى الضوء، ومن الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل. ويبقى دليلا حين تفتقد الأدلة، وسبيلا حين تضيق السبل، وعلامة لما نفتقر إلى العلامات. فليست طقوس الرقص الجماعي بالتأكيد «مجرد حركات متناسقة تنساب على إيقاعات متباينة، بل هو شكل تعبيري تكون فيه الإيماءة والزي ولونه وطبيعة ارتدائه دلالة موهلة في الذاكرة الجماعية، ويكون للإيقاع هو الآخر حمولة بين طبقات تاريخ أجيال وشعوب

تصل الماضي بالراهن، وتمنح للذاكرة الجماعية حرية الإبداع والإضافة على الأشكال التعبيرية التي لا تعترف بحق الإبداع الفردي لكونها تعكس رغبة الجماعة في الزمان والمكان»⁴¹. وفي التعبير عن الجماعة تتجلى أهمية البحث في هذا الموضوع وجدوى قراءته الثقافية.

ونجد أن هذا التعبير الفني صار في المغرب ثابتا من ثوابت التحليل الثقافي التي لا يمكن تجاوزها، حتى قال أحد الباحثين في الثقافة المغربية «ومن تقاليد الأمازيغيين العريقة الرقص المصحوب بالغناء، وهو الذي قال فيه أحد الخبراء الغربيين إنه من إحياء تموجات السنايل، أو الكثبان في الصحراء، أو أعراف الجبال في الأفاق. وليس من المبالغة أن يقال إن الرقص الأمازيغي التقليدي هو الرقص الكلاسيكي المغربي، وليس للمغرب رقص غيره له ميزة تستحق الاعتبار يرشح بها لأن يمثل الشخصية المغربية، لكن هذا الرقص صنفه الفرنسيون فتبعهم في ذلك المسؤولون الوطنيون فلكلورا Folklore عن الفن، فلم يقيض له من ينهض به، ولذا صار يفقد رونقه الأصلي، ويفقد تلقائيته النابعة من روح الابتكار الجماعية العاملة بدوافعها الذاتية»⁴². وبعيدا عن إشكالية التمثيلية للشخصية المغربية، والتي لا يحق لأحد اختكارها دون غيره، لأن قوة هذه الشخصية في غناها وتعدد روافدها، فإن الدعوة إلى إخراج هذا الفن من التناول الفلكلوري وإدراجه ضمن دائرة الإبداع الجماعي المعبر عن روح الابتكار دعوة كان لها تأثيرها في الكثير من الباحثين الذين تناولوا هذه الفنون، ولا يزال لهذه الدعوة حينيتها وجاذبيتها للكشف عن الأسس الثقافية والغنى اللغوي والرمزي لفنون الرقص الشعبي المغربي بأنواعه المختلفة.

وخصوصا وأن هذه الفرجة الشعبية المتميزة لدى المغاربة، والمتأصلة في مختلف مناسباتهم «تجمع بين الأدب الشفهي وقدسية إيقاع الجسد، وذلك بإظهار ما تقوم به من شعرية الخطاب وجماليات الحركة، لكونها ذاكرة ومكونا رئيسيا في الحفاظ على الهوية الثقافية والعادات والتقاليد لمجتمع متنوع ومتغير»⁴³. حيث لا يمكن للباحث أن يتجاوز ما يحفل به هذا الخطاب من علامات ورموز وإشارات، وما يفيض به

من أشكال الفن والجمال وغواية الإيقاع والحركة، وما يجيش به من الأحاسيس والمشاعر ومظاهر الإبداع والابتكار. مما تُشارك في إنتاجه أطراف كثيرة ومختلفة، بالإبداع والإنتاج والخلق، أو بالفهم والإدراك والتلقي، أو بإعداد الفضاءات وتيسير أجواء التفاعل مع الخطاب، أو بالنقل عبر الأجيال، والانفتاح على جماهير متباينة في ربوع العالم عبر الوسائط المختلفة.

فتتجدد العناصر الثقافية باستمرار، وتبرز القيم الأخلاقية والجمالية بوضوح، وترسم أبعاد جديدة للشخص والعلاقات والأشياء. في مجتمع يحتفي بالفن، ويعتبر طقوسه شبه مقدسة، يلجأ في أبهى حلله، ورجاله يرتدون لباسا ناصع البياض ونساؤه يتحلون بأجمل الحلل وأنفسها. ويعد لها أصدق كلماته وأحاسيسه، فيجعل الكلام عملة تُسوّق من خلالها الشخصيات، فتُرفع قيمة من يحسن التعبير ويُخط من قدر من يعجز ويعي. ويعتبر الفن امتدادا له وفكره، يبرز فيها فلسفته ونظرته للوجود والحياة. يفتح أحضان فرجته للقريب والغريب وللنساء والرجال، وللمحترف والمبتدئ، في ديموقراطية غربية لا تتحقق إلا في ساحات الرقص، التي أضحت بمثابة «أغورا» متجددة، لا ينضب معين الكلام فيها، ولا يهدأ ضجيج الحركة خلالها، ولا تغيض دلالات الإيماءات أثناءها. مما سنكشف عن بعض من مظاهره من خلال العناصر المואلية، ونرجو أن تسنح فرص أخرى بملاحقة عناصر أخرى، في خطاب يتجدد بقدر ثباته، وينفتح بقدر أصالته، ويتوق إلى المستقبل بقدر اختراقه للحاضر والماضي، إنه الرقص الجماعي المغربي في بعده الرمزي والثقافي.

قيم المقاومة

والدفاع عن الجماعة

ظلت قيم البطولة والشجاعة والدفاع عن الذات الجمعية والوطن المشترك من أهم المضامين الراسخة في الأدب الإنساني عموما، واكتسبت أهمية كبرى في التراث الشعبي باعتباره الأقرب إلى هموم الجماعة والأقدر على

التعبير عن قيمها المجمع عليها. حيث تغيب فيه أي نزعة فردية، لأن الفرد يرى امتداده الحقيقي في خضم الجماعة، فيتطلع باستمرار إلى التعبير عن قضاياها، ويفخر بالنطق بلسانها، ويعتبر ذلك من دواعي وجوده في هذا الكون، ومن رسائل الإنسان النبيلة في هذا العالم.

وقد حضرت حيثيات الدفاع عن الجماعة وحماية القبيلة والبلد والوطن في مختلف الفرجات الشعبية المغربية عربية وأمازيغية. واتخذت مظاهر مختلفة سواء في طبيعة العروض، ونوعية الحركات، وهندسة الرقصات، وطرق الاصطفاف، ودلالات الكلمات، وطبيعة الأدوات اللازمة للراقصين، ومجال الساحات التي تجري فيها الرقصات، ومختلف الطقوس التي ترافقها من إطعام، ولباس، وزينة، وحلي، ومؤثرات للفضاء من زراي وأواني الشاي.... فبالإضافة إلى أدوار سائر هذه العناصر الوظيفية في المجتمع ووظائفها الجمالية لدى الجماعة؛ فإن لها أدوارا ثقافية كبيرة وأبعادا رمزية متمكنة من عمق الجماعة وفكرها الواقعي والغبي، ومن كل تفاصيل الحياة اليومية التي يعيشها الشخص الشعبي المنغرس في الأرض المنبت بفكره وروحه في أرجاء الوطن وامتداداته التاريخية والجغرافية.

1) الأشكال والحركات:

كل الحركات والأشكال التي تؤدي من خلالها جل الرقصات الشعبية المغربية تحمل دلالات القوة في حماية القبيلة والإجهاد على العدو، سواء في الكر والفر أو طرق الاصطفاف، أو طريقة الإحاطة، أو الانتقال الانسيابي من المستقيم إلى الهلال ثم إلى الدائرة والأشكال الهندسية الأخرى. فتأخذ رقصة أحواش شكل خط مستقيم أو قوسين متقابلين أو دائرة مغلقة، ومن أنواع رقصات أحواش الكثيرة رقصة احتفالية أمازيغية تسمى بتاسكيوين⁴⁴ التي يعني بالأمازيغية القرون، والتي ينفخ فيها للحشد أو يوضع فيها البارود، ولا تفارق الراقصين أثناء هذه الرقصة إلى اليوم. وهي رقصة حربية في إيقاعها القوي وحركاتها الرياضية المعبرة، تذكر بمعاني القوة والبطولة والشجاعة والانتصار، وتحكي في تتابعها وتناسقها معركة حربية، وتصور

عمليات الحذر والتوقع والاستعداد للمعركة، والمباغثة والانقضاض على العدو، وقفز الحواجز وركوب الخيل واقتفاء أثر العدو وتعقبه، والمراوغة والمصارعة، ثم نشوة الانتصار وانهزام العدو⁴⁵. فتغدو الرقصة ملحمة للانتصار وقصة محكية للحرب وفرصة لاستعادة أمجاد الجماعة في مراحل الصراعات الدائرة دفاعا عن الذات وصيانة حقوقها المهدورة في الأمن الغذائي والاستقرار الاقتصادي.

كما تأخذ رقصة أحيودوس شكل حلقة دائرية أو صفيين متقابلين أو صفًا واحدًا، ويبرز رئيس الفرقة بلباسه الخاص والتميز للتنسيق والتنظيم وإصدار الأوامر التي يتطلع إليها الراقصون بترحيب وسعة. مادام الرئيس لا ينقل تجربة ذاتية ولا يضمن نزوعا فرديا بل يعد خبيرا بفنون الرقص وأشكال الإيقاع التي تتوارثها الجماعة جيلا بعد جيل، وممثلا حريصا على طقوس الفن في أصغر تفاصيلها وأكبرها، يحرص على الصدق في الأداء والأمانة في النقل والابتكار في التجديد.

بينما اقترنت رقصة الركادة بالتغلب على العدو وإظهار الشراسة في القتال والأنفة في التعبير «فهي تجسد النصر، ويكون على يد الراقصين في الركادة بندقيات التي قد تعوض بالعصي عندما لا تتوفر البنادق، كما يضربون بأرجلهم علامة على الانتماء للأرض ويحركون أكتافهم وفق عمليات حسابية وحركية مضبوطة إيقاعيا بمساعدة المزمار المزين بقرون الثور»⁴⁶ و«الركادة» من الرقصات الرجالية الخالصة لما فيها من حركات عنيفة، وتمايلات للجسد، لا تستطيع النساء مسايرتها في مجتمع محافظ. تعبر عن شهامة وبطولة واستئناس بالسلح، وتعبر عن فرح تختلط خلاله الزغاريد الصادحة بطلقات النار القوية.

أما في «إمديازن» في منطقة الريف شمال المغرب، فيتم «تشكيل عدة أشكال هندسية مدا وجزرا عن طريق التقابل والتماثل والاستواء والدوران، مع ضرب الأرض ضربات معدودة انسجاما مع نغمات الأشعار وطلقات البارود. وغالبا ما يقود الراقصين والراقصات شيخ «مايسترو» له تجربة ودربة كبيرة في مجال الرقص والغناء...»⁴⁷.

ففي مختلف هذه الرقصات تحضر أشكال هندسية مختلفة، منها الدائرة وهي من الأشكال الهندسية التي تلقى تقديرا كبيرا لدى الحضارات الإنسانية المختلفة، لأنها تستلهم شكلها من الشمس والقمر، ومن حركية الليل والنار، والحياة والموت، والمعاش والمعاد. ثم هي ترمز إلى الاتحاد والتعاون والتضام، فضلا على أنها تعيد إنتاج حركية الإحاطة بالعدو والإطباق عليه، وعدم منحه فرصة للإفلات. ففي الشكل الدائري يتحمل كل فرد هذه المسؤولية المشتركة بالدرجة ذاتها، فيؤدي دوره بفعالية في سد الثغرات وتقييد حركة العدو، مع بروز قيمة «الثقة» المتبادلة التي يكرسها الشكل الدائري، فكل تهاون لفرد من أفراد المجموعة يعني انقراض الدائرة وفشل عملية الإحاطة واقتقاد الأمان الفردي والجماعي.

فإن الفلسفة المتمكنة من «الرقص الشعبي الجماعي» هو أنه باستثناء القائد الذي له أدوار ريادية محددة، فيها تكليف ومسؤولية كبيرة أكثر من التشريف والمكانة الاعتبارية؛ فإن كل الأفراد متساوون في مختلف طقوس التعبير من حركات وغناء وإيماءات. تذوب الذوات وتتماهى فيما بينها، لتؤدي الطقوس بصفة جماعية، فلا يكتسب الفرد قوته ومكانته إلا داخل الجماعة. ففي الرقص وفي الأشغال الفلاحية في الحقول كما في «المعارك» الأزلية ضد العداء وظواهر الطبيعة وتقلبات الحياة، تكتسب القوة من الوحدة وتحقق الرسالة من خلال الجماعة. وحين تدور الحياة دورتها تدور معها المجموعة فلا تجد إلا قوة متضافرة وأيد متشابكة وهمما عالية غير فاترة.

وغالبا ما يشفع الشكل الدائري في الرقصة بحركات تظهر القوة والرشاقة البدنية، إما بحمل الأرجل والأيدي إلى السماء في تناسق وانسجام كبيرين إظهارا للقوة واستبشارا بالنصر والتفوق، أو بالضرب على الأرض بقوة ضربات متتالية موحدة، تحيل إلى الارتباط بالأرض والتمسك المتواصل بها، كما ترمز لإبداء الشدة على العدو وزلزلة الأرض من تحت أقدامه. في حركات دووية تتوارثها الأجيال عبر الأجساد، لتمثل رقصا للإمتاع وبعث الثقة في

الجماعة، بعد أن كانت حركات منظمة وموحدة للإيقاع بالعدو وبعث الرعب في صفوفه.

كما تتخذ الرقصات شكل خط أفقي مستقيم أو خطين متقابلين في طقس عسكري متوارث، يُنشد منه في البدء التأكد من سلامة المحاربين والاطمئنان على قدراتهم البدنية، وجاهزية أسلحتهم وعتادهم الحربي. ثم عوضت ملابس الحرب بملابس الرقص البيضاء أو المزركشة الموحدة، والأسلحة بالدفوف والطبول والقصبات. وتأكد القائد أو الرئيس من مدى استعداد أعضاء فريقه لإحياء «الحفل الراقص» هو بعث لسلوك القائد في المعركة وهو يحتفي بالاستعداد للنصر.

فتعتبر حركة المستقيم أو المستقيمين المتوازيين أو المتقاطعين، حركة استعراضية تعبر عن الوحدة والامتداد والاستعداد للتشكل، فبسرعة وتحت التوجيهات الصارمة للرئيس يصير المستقيم مستقيمين أو هلالاً أو دائرة أو نصف دائرة في حركات منظمة تبعث طقوساً ممتدة في الزمان والمكان والكيان.

فتصير طقوس الرقص الجماعي إعادة إنتاج احتفالي لطقوس البطولة التي عاشتها الجماعة بالأمس، فتتوارثها الأجيال لتعبر عن الارتباط بالأرض والتماهي مع الجماعة، والتفاخر بشجاعة الأبناء والأجداد وبطولاتهم، وتعيد ترميم لحظات هاربة كانت فيها القبيلة بؤرة ومونلاً. ومن ثم يكتسب الجسد الإنساني في الرقص الجماعي دلالاته في هذا السياق المحيل على الحرب، وتصير كل حركاته ذات معنى، كل أعضائه تشارك بفعالية في بناء الدلالة العامة التي تروم الرقصة تبليغها عن وعي أو دونه. فالجسد «واقعة اجتماعية، ومن ثم فهو واقعة دالة، إنه يدل باعتباره موضوعاً، ويدل باعتباره حجماً إنسانياً، ويدل باعتباره شكلاً. إنه علامة وكل العلامات لا يدرك إلا من خلال استعمالاته، وكل استعمال يحيل على نسق، وكل نسق يحيل على دلالة مثبتة في سجل الذات وسجل الجسد وسجل الأشياء. إن أي محاولة لفهم هذه الدلالات والإمساك بها يمر عبر تحديد مسبق لمجموعة من النصوص التي يتحرك ضمنها ومعها وضدها»⁴⁸.

فليس الرقص لحظة متعة محدودة بمحددات فيزيقية معلومة، بل هو لحظة لتجميد الانتصار وتمديد، ولتنشيط الذاكرة وتمحيصها، وابتعاث مختلف لحظات النصر المفتقد، وطقوس الانخراط والتماهي المؤود. فيمثل الخط المستقيم الممتد لحظات البداية والاستعداد المنبثق عن أمل في المستقبل وفي طريق طويل نحو التحرر والانعتاق، وتشكل الدائرة ونصف الدائرة لحظة الإطباق والإحاطة بالعدو، وفعالية الاستمرار ودينامية التآسي بنواميس الكون التي لا تقهر، والحركات والأشكال الموائية لحظات النصر والاحتفال، في انطلاقاتها وتجاوزها، ومكان الرقصة بمثابة أرض النزال، التي تحتضن النصر كما تحتضن الهزائم. ولا عجب أن تنتشر هذه الفرجات الحربية الحماسية في القبائل التي تقع في مواطن التماس مع الأعداء على الطرق التجارية، وعلى السواحل البحرية، وفي السهول المعرضة للهجوم. فتكون للجغرافيا أثارها في كتابة التاريخ وصياغة خطابات الفن. وبذلك يؤدي الرقص مهمته في التعبير والتعريف والفهم والإدراك ونقل رسالة التاريخ والفن والثقافة، وحين يكون الرقص جماعياً شعبياً تتعمق هذه الأبعاد وتتدفق دلالاتها وأبعادها الرمزية، لتعبر عن الجماعة في حقيقتها الوجودية ومعناها القيمي واشتغالها الجمالي.

(2) الألبسة ووسائل الزينة:

لم تكن الألبسة التي يرتديها المؤدون والحلي التي يتحلون بها في الرقصات الجماعية المختلفة أدوات زينة فقط أو وسائل للتباهي والتفاخر، بل رموزاً حافلة بالإشارات والعلامات دافقة بالمعاني والدلالات، ضاربة في أعماق الذات في وجودها الفردي وامتداداتها الجماعية، وفي أثناء المكان السرمدي والزمان المعاد. وإلا لما كان توحيد اللباس سنة الراقصات والراقصين أثناء الأداء، ولا كان الاعتناء بدقائقه ديدن المتفوقات والمتفوقين منهم المؤمنين بالرسائل الثقافية التي يحملونها ويدافعون عنها من خلال رقصاتهم، «إذ يشكل اللباس في هذا السياق رمزاً من الرموز التلخيصية للثقافة التي تحيل على الهوية، أسلوب الحياة، وعلى الذوق في الآن نفسه»⁴⁹، كما يحيل على التاريخ والفن، ونظرة مرتديه



الركادة في الشمال الشرقي فيتميز المؤدون باستعمالهم للبنادق أثناء الرقص، وفي غياب البنادق تحضر رمزياتها باستعمال العصي، في طقس حربي متوارث، يمجّد الشجاعة والشهامة والدفاع عن القبيلة والوطن.

وفي سائر الرقصات الجماعية الشعبية للفي حرصا كبيرا من لدن الراقصين على توحيد الألبسة، فوحدة اللباس طقس عسكري أصيل في الممارسة الشعبية لفعل الرقص، مع تمييز رئيس الفرقة بلباس خاص يؤدي وظيفة التمييز للموجه والمسير لمختلف الطقوس والعمليات. وفي توحيد اللباس إشارات لرمزية التضامن والمساواة والعدل بين المؤدين مهما اختلفت مستوياتهم، مع التزام البياض لدى الرجال وألوان الطبيعة الصافية لدى النساء، وتمييز رئيس الفرقة بجعله يتوشح بالسواد في طقوس تحفل بدلالات الألوان وتوضح بالإشارات العميقة الممتدة في الوجدان الجماعي للمجموعة البشرية التي تمثلها الرقصة. فالألوان المختلفة تشير إلى هذا الارتباط الدائم بالأرض والطبيعة، والاستعداد المتواصل للدفاع عنها والتمسك المستمر بها بدون حدود أو شروط، ويبقى البياض والسواد في الرقص الجماعي للإظهار والتبريز والتعبير عن

إلى الوجود والجمال. حيث اقتفاء آثار الأشكال والألوان والعلامات والمواد فعل ضروري للكشف والإظهار وترجمتها إلى أنساق ثقافية معبرة ضرورة بحثية لا مناص منها للقبض على لحظات فرح أو حزن غابرة ومظاهر التنصار أو هزيمة عابرة.

ففي رقصة أحواش المغربية ذات الانتشار الكبير والواسع في المناطق التي تنتشر فيها الثقافة الأمازيغية، والتي لا تزال فرجتها إلى اليوم طقسا شبه مقدس تهفو إليه أفئدة الجمهور من مختلف الطبقات الشعبية،

وينسلخ الراقصون من فردانياتهم ووظائفهم الاجتماعية ومستواهم التعليمي وميولاتهم الفكرية الذاتية ليرتدوا «زّي الحفلات والأعياد، وهو من الصنف التقليدي المميز لكل منطقة. فالرجال يلبسون الجلباب الوطني الأبيض والقميص (تشماعير) والبرنس والعمامة البيضاء أو المزركشة بالحرير الأصفر، ويتقلدون بالخنجر الفضي تكويميت، وأقرب (المحفظة الجلدية المزركشة بالحرير) والبلغة البيضاء أو الصفراء المحلية أو الوطنية. أما النساء فتختلف أزياؤهن باختلاف المناطق الأمازيغية وكذلك الشأن بالنسبة للحلي التقليدية التي تكون من الفضة»⁵⁰. ولا يختلف اللباس في أحيادوس كثيرا عن هذا المنحى. ينما في رقصة

الجماعة، نظرا لكم التمييز والتهميش الذي تعاني منه هذه المجموعات، فتتعلق بوحدة الألوان القوية المعبرة للتعبير عن ذاتها وإظهار تميزها. والعناية بوحدة اللباس في دقائقه المختلفة، عناية بما يوحد الجماعة، ويضفي على الذات التماسك والتشابه.

وفي رقصات شعبية مغربية مختلفة، وخصوصا ذات الأصول الأمازيغية، نجد حضورا لافتا للخنجر الأمازيغي (تكميت)، الذي تظهر فيه براعة الصانع وذوق المستعمل. حتى إن بعض الفرجات الشعبية ترفض ولوجها ممن لا يحمل هذه الأداة البليغة بدلا لأنها ورمزيتها. فالخنجر «رمز الشجاعة والشهامة والرجولة، فيجب أن يتقلده الرجال في مناسباتهم الاجتماعية وحفلاتهم، فالعرف القائم في المنطقة يقتضي في رقصة أحواش أن يتقلد الرجال خناجرهم، ومن لم يحمل هذا الخنجر لا يمكنه ولوج أحواش. وتحصر رقصة الخنجر التي يؤديها الناس في حاحا على ترجمة هذه الدلالات عبر لوحات تعبيرية حركية رائعة. كما أن رقصة الكدرة، في مرحلتها الفاصلة تحترق حلقة الراقصين فتاة في كامل زينتها، لا يظهر منها سوى العينين، تؤدي رقصتها فتريد من حماس الراقصين، ثم يأتي الدور على البطل الذي يدخل الحلقة ليكشف القناع عن الفتاة، ويعلق على صدرها خنجرا دلالة على حمايتها واختيارها له زوجة»⁵¹.

فتمتد رمزية الخنجر ليتعلق بالفحولة والحماية والرجولة والمعرفة والبراعة. فهو آلة ممتدة في الزمان، لدى شعوب ومجموعات مختلفة، لا زالت تحمل آثار الدفاع عن الذات وحماية العرض والشرف. مع ما تدل عليه عبر أساطير راسخة في الكيان الجماعي للجماعات الثقافية المختلفة من حسم وشهامة وبطولة. وإذا فقد الخنجر اليوم دوره الوظيفي فإنه لم يفقد رمزيته ودلالاته الثقافية الغامرة، وتاريخه الحافل بالانتصارات، ولا زال إلى اليوم شاهدا على محطات النصر والقوة، كما يشهد على لحظات الغدر والهزيمة والهوان. وهو الأمر ذاته بالنسبة للبندقية التي تقدم الراقص باعتباره محاربا جسورا يستأنس بالسلاح ويصل إلى

درجة التلاعب واللهو به، كما تعيد ملاحم النصر التي سطرها الأجداد في الشمال والشمال الشرقي بروحهم المتوقدة وشجاعتهم المتوجة بقيم الشهامة والاعتزاز بالانتماء للوطن. حيث ابتعث طقوس الكر والفر، واستعراض قوة الأبطال مترجلين أو على ظهور الخيول. ليعيدوا كتابة تاريخ مهممل حافل بالانتصارات والتضحيات بحركات الأجساد في الفضاء وطلقات البنادق في الهواء.

أما (أقرب) التي تعني بالأمازيغية تلك المحفظة الجلدية التي لا تفارق الرجال في الكثير من الرقصات الجماعية الشعبية المغربية، فهي تختصر لحظات ضاربة في القدم، وتنعش الذاكرة الجماعية للإنسان في علاقته بمختلف المكونات البشرية والطبيعية المحيطة به. فيستشف من خلالها مظاهر النخوة البدوية، التي يصير معها الجود والكرم سلوكا لا يفارق الرجال في حربه وسامه وفي عمله وراحته وفي حله وترحاله كما لا تفارقه محفظته الجلدية الأنيقة. ففي تلك «المحفظة» الجلدية العتيقة يختصر الزمان البائد ويحمل الرجل البدوي تاريخه الوفير ووفاءه لثقافته المتمكنة. وحين يتزيا الراقص بها فإنما يروم ابتعث تلك اللحظات والأحاسيس والمواقف، ويعبر عن حجم التضحية من أجل الجماعة التي ينتمي إليها، وهو ينسلخ من ذاته ومن لباسه وعمله ليعيد بعث طقوس أمته وانتصاراتها الغابرة وأساطيرها المحكية، عساها تخرج من الهامش إلى دوائر الضوء، ولعلها تغادر جحيم التنائي والإبعاد والاغتراب وتلج عوالم الاقتراب والاعتراف.

بينما تظل الحلي لدى النساء رمزا للخصوبة وحماية من السوء والحسد والعين، ودلالة على صور البقاء والمكوث والانشداد إلى الأرض. وصورة من صور اجتهاد المرأة في الحفاظ على تراث الأجداد وتميره بثقة وأمانة للأجيال المقبلة، مع ما يمثله كل ذلك من إشعال لجذوة الاحتفال، وترسيخ لقيم الفن في النفوس المتعطشة لتاريخها الجماعي الغني بمعالم الجمال والجلال.

3) المرأة أيقونة الرقصات الجماعية:

لم تكن المرأة في الرقص الشعبي موضوع الدراسة موضوعا للإغراء والاشتغال بقتنة الجسد، بل ظلت شريكة في طقوس الرقص مشاركتها في بناء الحضارة وفي الأشغال اليومية في البيت والحقل وغيرهما، «لا تمارس الفن إلا كوسيلة لرفع الأكبال والقيود عن مجتمعها»⁵²، ويتجلى دورها الأساس في الحفاظ على التراث الفني والأدبي، باعتبارها أكبر ناقل للقيم الجمالية والفنية وما تستبطنه من قيم أخرى أخلاقية وثقافية وحضارية عبر الأجيال⁵³.

فباستثناء الرقصات الخاصة بالرجال لسياقها الوجودي الخاص كالركادة واعبيدات الرما، فإن الولوج إلى ساحات الرقص الشعبي الجماعي ظل حقا مكتسب للجميع رجالا ونساء. ولا يشترط فيه غير الكفاءة في الأداء والتفوق في نسج الكلام. وإذا كانت المرأة عموما غائبة في الأشكال الفرجية قبل المسرحية كالحلقة وساطان الطلبة والبساط وبوجلود، حتى «تأسست مسافة بين المرأة والتمثيل عبر التاريخ»⁵⁴؛ فإن الرقص الجماعي قد أعاد المرأة إلى دائرة الضوء لتفجر طاقاتها الإبداعية والتعبيرية، وتعبّر عن ذاتها بالحركة والقول والألبسة وأدوات الزينة والحلي، فيصير الأداء التعبيري «استراتيجية مقاومة قساوة اليومي باختراق زمن الحظر والاحتجاب البصري»⁵⁵.

فساحات الرقص الجماعي الشعبي في أحواش وأحيدوس والكدره وغيرها. هي مجال رحب للتواصل الجسدي والغنائي الذي تسمح به الرقابة المجتمعية. حيث تستحدث الجماعة أليات لتفجير الشحنات العاطفية المكبوتة، وتحقيق الوصال الممنوع في الحياة اليومية، والتعبير عن المشاعر والأحاسيس والخروج من الهامش وتعبير الذات عن أنها وأمالها والامها مع الحب والحياة، ومواقفها من الوجود والأشياء عبر هذه الرقصات المعبرة والحركات الدافقة بالمعاني، والأغاني المعبرة عن رسائل مشفرة مغرقة في التعبير عن قضايا الجنس المبعد والجماعة الثقافية المهمشة.

وإلى جانب سيطرة الجسد والحركة تمتد سيطرة القول والكلام، فيفتح المجال للمرأة للتعبير في أحواش وأحيدوس، والدفاع عن جماعتها من بنات جنسها خصوصا، حين يصبح الدفاع عن الجنس بالقول البليغ والحركة المعبرة واجبا مقدسا لمواجهة التمييز الذي قد تتعرض له، أو أشكال التهميش الذي تجد نفسها ضحية له. وتعتمد رقصة الكدره في الصحراء المغربية أساسا على خطاب الجسد وحركة الأصابع والأيدي، حيث تشكل الراقصة بؤرة الرقصة ولوحة تعبيرية ينطلق خلالها الجسد المهمش للتعبير والخروج من ذاته للانفتاح على الإيقاع والتفاعل معه في حركات تعبيرية لا شعورية يرقى فيها الجسد في سلالم الجمال رقيه في براعة الرقص في الكارة. حيث «تمثل الراقصة أو الركاصة بالتعبير المحلي في هذا المشهد الاحتفالي عنصرا أساسا، إذ تتكفل سيدة (خادم أو معلمة) بإحضارها بعد إعدادها، وحثها على عدم فتح أعينها سوى بالقدر الذي يمكنها من رؤية ما بجولها، ثم تبدأ في عملية الرقص وهي في حركة مستمرة داخل الدائرة معتمدة في ذلك على ركبتيها، في حين يظل باقي أفراد المجموعة في أماكنهم ويتدافعون بأكتافهم يمينا ويسارا فيما يعرف بالتداويح، ذلك حسب تحرك الراقصة نحوهم، التي تقوم بتحريك الأصابع وتقليب الكفين، أما النكار فتفرض عليه الراقصة التحرك وسط الدائرة لكن بهدوء لكي يظل مقابلا للراقصة ولآلته الموسيقية»⁵⁶.

فما هذا النموذج سوى دليل على مكانة المرأة في الكثير من الرقصات الشعبية المغربية، حيث شكلت بؤرة بكل ما ترمز إليه من معاني الخصب والعطاء، وما تدل عليه من الارتباط بالأرض والحياة، وتمثيلها للمجتمع العميق في جانبه العاطفي وفي بعده التعبيري. فكان الرقص فرصة لإثبات الذات جسدا وروحا ومشاعر وأحاسيس. وكان التماهي مع الإيقاعات المختلفة طقسا روحيا شفافا يعكس الصفاء والتوهج، ويسمح للجسد بالانطلاق في عوالم المطلق واللامحدود مما لا يستقيم إلا في «أسايس» أو «الكارة» أو «الساحة». فتغدو الرقصة لحظة للانفلات من اليومي والعادي والروتيني، وفرصة



والاستجابة لتطلعاتها في اختراق الفضاء والتسامي عن الوجود المادي الضيق. وفي هذا التوجه نحو المرأة تصير حركاتها وألبستها وزينتها وحليها ناضجة بالدلالات حافلة بالمعاني والإشارات. فتتهبلها الراقصة فرصة لتبليغ رسائل بذات جلسها، وهموم ومعاناة قريناتها، وتبشير شخصيتها للخروج من الهامش الذي ترزح فيه سائر وقتها.

فيصير الملحف في رقصة الكدرة «تميمة لتحسين الجسم. تساهم رمزياً في التعبير عن المشاعر المتفككة والحب المصادر اجتماعياً وديلياً وثقافياً»⁵⁵، وتصير الألوان الزاهية التي تنوشح بها المرأة في أحواش وأحيدوس عنواً للانطلاق والخصب والاستبشار بمستقبل أفضل، يعوض عن هذا الحاضر المثلث بالهموم والمعاناة. وتغدو الحلي الفضية المختلفة التي تزين بها المرأة الراقصة عنواً للنفاضة تحكي أساطير الماضي وحقائق الحاضر والآمال المؤودة في المستقبل. فلا زالت المرأة في هذه الرقصات «حارسة للفن والتراث حتى لا يضيع بين قدمي متغيرات العصر، فلا زالت تلتسج الزرابي وتلتسج المشغولات الخزفية وتزين العمارة كما تعيش حالة اندماج وتوجد مع هذا التراث من خلال جسدها الذي حولته إلى فضاء تزيينه

للجسد للتعبير عن ذاته تحت أعين الرقابة وفي تحرره في الآن ذاته. لما كان ولوج ساحة الرقص ممارسة ديموقراطية يتساوى أمامها الرجال والنساء في جل الرقصات. وتهتلها الذات المؤتلة فرصة للتعبير والخروج من الهامش الذي تتردى فيه لأزمنة طويلة. فتتسلل إلى الأضواء، إلى وسط الدائرة، إلى عمق التعبير الفني؛ لتخلق الحدث، وتسحب البساط من تحت أرجل الرجال الذين يمتلكون الكلام والإيقاع غالباً؛ فصي أحيديوس مثلاً «وحدهم من يتولى استعمال آلة النقر أكون أو طارت، دون النساء اللاتي يكتفين بالرقص والتريد الصوتي»⁵⁷، ليصبحوا تابعين للراقصة يقتفون بكلماتهم وإيقاعهم آثار أقدامها وحركات يديها وإشارات أصابعها وتموجات جسدها. وبذلك يلج الرقص الشعبي فضاء التعبير العميق عن الذات الأنثوية، والطقس الاجتماعي الحافل بالإشارات والعلامات الأنثروبولوجية والإثنية.

وهنا فقط وفي أوج الرقصة وفي عزة حماسها، تصير المرأة الأيقونة التي تتوجه إليها أبصار المتفرجين وإيقاعات الراقصين وكلمات المغنين، فتخطب ودها كل الآلات من الدف والكنبري إلى الكدرة والقراقب. الكل يستهدف إرضاء جسد المرأة والحوار مع حركاتها

بالأوشام وينقوش الحناء، وتكسوه الأزياء التقليدية وتتجلى بالحلي الفضية فتصبح هي نفسها أيقونة فنية»⁵⁹. ممتدة في ذاتها، وفي الزرابي التي ترقص عليها والتي حاكمتها بأيديها، وفي الأطعمة وأكؤس الشاي التي أعدتها بنفسها.

ويبرز «الوشم» على أجساد الراقصات الأمازيغيات ووجوههن، علامات تدل على التضحية والمعاناة وتحمل الألم لحماية الثقافة وتجسيد التراث وإظهار الزينة، حتى لا نكاد نفرق في هذه الجماعة الثقافية بين الوشم والمرأة، باعتبار الوشم علامة على الانتماء إلى الثقافة بطقوسها المختلفة، «فإن شأن الوشم كشأن بنية القبيلة، التي كانت حتى مجيء المستعمر الغربي شكلا من أشكال التنظيم الاجتماعي القروي بالمغرب، بحيث نلاحظ أن الوشم بمثابة بنية تتقاطع قيم اجتماعية وثقافية وسيكولوجية وجمالية»⁶⁰ والاحتفاء بالألم لتمييز جسد المرأة وتزيينه، «إن الوشم بالنسبة للجسم، هو العلامة الموسيقية، القاطعة المطعمة للجسم، والتي تتطلب الإنصات للشهوة في فرادتها وصمتها، وعدم قابليتها للنطق»⁶¹، حسب التحليل الأنثروبولوجي.

كما يتطلع الجسد إلى أن يدون بواسطة الحناء أجمل الحكايات وأغزر الرموز على جسد منهك بتعب اليومي ومشقة الهامشي، تردي الجسد خطايا دافقا بالمعاني والدلالات، مثقلا بتضاريس الهموم ومتاعب الحياة، تتقاطع خلاله أحداث التاريخ الجريح وتواءات الجغرافيا المكشوفة. فلا يجد إلا الرقص للانطلاق والتخطي والتجاوز، ولا يجد إلا ذاته ليدون عليها رموزه وانتصاراته وانكساراته. وحين يكون الجسد للمرأة تحتل الشهوة بالقسوة، والألم بالأمل، فيتمايل على إيقاعات الموسيقى والغناء، كما يتمايل على وقع التهميش والاستبعاد والإيلام.

4) قيمة التعاون المنتج:

بالإضافة إلى البعد الجماعي والتعاوني الذي يكرسه الرقص الجماعي، حيث يتحد الإيقاع والغناء والرقص لإنتاج فرجة تمتع من اليومي والهامشي وتصدح بالأم الجماعة المهمشة وأمالها في مستقبل أفضل، وبالإضافة

إلى مكان الفرجة الذي يرمز إلى اللم والضم والتجميع ويتوحد فيه بطريقة ديمقراطية الراقصون والمغنون والجمهور؛ وتوحيد اللباس وبساطته ليتسع للجميع التزيي به؛ فإن الرقص الشعبي المغربي تنبئ الفرجة فيه على تفاعل حركات الراقصين وأصواتهم وإيقاعات الآليات المختلفة وأهازيجها المدوية، كل ذلك بصيغة جماعية منتظمة ومتناسقة.

وحتى إذا سمعت «الزغاريد» و«الآهات» الفردية وعبارات الثناء والإعجاب أو حتى الرقص والاستهجان هنا وهناك، فهي تنطق بلسان الجماعة ولا يرغب أحد في نسبتها لنفسه، فأى احتفال «هو بالأساس لقاء، ولأن اللقاء هو خروج الذات من عزلتها، لتشكل الجماعة والمجتمع، وإن وجود الجماعة يفرض وجود حوار للتواصل والتفاهم، وإن لغة الحوار الاحتفالي هي لغة أكبر من لغة اللفظ إنها لغة الجسد ككل»⁶². حيث تنمحي صيغة الفرد في خضم الجماعة، وتذوب فردانيته وسط العشيرة أو القبيلة أو الوطن، للتعبير عنها والنطق بلسانها ونقل ثقافتها وتبديد مخاوفها.

ومن مظاهر هذه الوحدة والتمثيل اللذين تتحدث عنهما أن الرقصات تحيل من خلال حركاتها وإيقاعاتها وامتداداتها الشعبية على المجموعة البشرية التي تمثلها والجماعة الثقافية التي تنتمي إليها، وتغدو «من المعالم والمؤشرات التي يمكن أن يقوم عليها تصنيف ثقافة أو مجموعة بشرية وتمكن من التعرف على انتمائها الجغرافي واللغوي والثقافي»⁶³، وذلك لطابعها الوجداني، وخروج أفرادها المستمر من ذواتهم ليمثلوا الجماعة التي ينتمون إليها كما أسلفنا. وفي المغرب؛ مجال هذه الدراسة «بمجرد مشاهدة أحيدوس، يتبادر إلى الذهن فضاء إمازيغن أو «شلوح الأطلس»، حسب الشائع من التسميات، ويربط أحواش تلقائيا بأهل سوس (إشليحين أو سواسة)، ولو أن انتماءه الجغرافي أوسع من ذلك. وتحيل رقصة الركادة مباشرة على مغاربة المنطقة الشرقية (لوجادا، ساكنة وجدة). كما تربط الهيئ بأهالي بني حسن، ورقصة الحصاد بمنطقة تادلا وخريبكة، ورقصة الكدرة بالمجال الصحراوي. علما بأن التسميات الشائعة غالبا تعميمية، وليست

دائماً في تطابق تام مع التفرجات السوسيو لغوية والسوسيوثقافية بالمغرب. والحاصل من كل هذا أن الرقصة في حد ذاتها واجهة ظاهرية للثقافة المحلية التي تنتمي إليها والتي أنتجت وتمارسها»⁶⁴.

ومن جهة أخرى فإن من أهم ما تتميز به فرجات الرقص الشعبي المغربي هو أنها لا تنعقد بدون مناسبة «فليس هناك من حفلة أو عيد دون رقصة أحواش، وكما أنه لا معنى لأحواش ولا قيمة له بدون مناسبة تهم الجماعة على مستوى المدشر أو القبيلة»⁶⁵، بل إن أحيادوس بالإضافة إلى أنه يحضر في حفلات الزواج والختان والعقيقة والمواسم والمناسبات الدينية، فقد ثبت عندنا أنه إلى عهد قريب كان أحيادوس يرافق الجنائز، وخصوصاً حين يكون المتوفي شاباً في مقتبل العمر، لكن يكتفون بإنشاد القصائد بدون إيقاع.

ومن أهم المناسبات التي تتطلع إليها أفئدة سائر ممارسي الرقص الجماعي الشعبي وجمهوره «الأعياد الدينية والوطنية والمواسم الفصائية والحفلات الاجتماعية كالأعراس والختان والولادة وغير ذلك من المناسبات التقليدية التي تبرز فيها ظاهرة التكافل والتآزر الاجتماعي المميز للمجتمع القروي عامة»⁶⁶ فلا معنى للاحتفال بدون مناسبة، وتتعرّز قيم الاحتفال في وظيفته، وتنعكس مردودية التعاون من خلاله على الجماعة.

فضلاً على المناسبات المختلفة، فقد شكلت الرقصات الشعبية امتداداً للأعمال الفلاحية والأشغال الجماعية التي تقوم بها الجماعة لتحقيق أمنها الاقتصادي والغذائي. وذلك لانغراس الرقصات في واقعها بكل إكراهاته ورهاناته. فلا تنفصل الرقصات عن نظام «التوزيع» المعروف في المجتمع البدوي المغربي، بما «هو شكل تعاوُن يؤدي إلى تكتل القوى الإنتاجية لتقديم مساعدة تطوعية تستمد أساسها من الثقة المتبادلة، ومن مشاعر التضامن الجماعي، إذ تتضافر جهود مجموعة من الأفراد من عشيرة واحدة «إيخس» للقيام بما لا تستطيعه الأسرة أو الشخص مفرداً، وإنجاز مجموعة من الأعمال الجماعية لفائدة الأرامل واليتامى»⁶⁷. هذه المؤسسة التي

تعتمد على روح الثقة والعمل الجماعي التضامني... والتي تتناقلها الأجيال منذ قرون، من أجل ضمان استمرارية الجماعة وتلبية حاجاتها الأساسية في مناخ صعب وطبيعة معادية في الكثير من الأحيان⁶⁸. وعند اعبيدات الرما كان الاحتفال ينعقد تتويجاً لموسم فلاحي منتج.

فتبدأ طقوس الفرجة بالإنشاد المرافق للأشغال في الحقول لدى الرجال، وبالإنشاد المرافق لأشغال إعداد الطعام لدى النساء، ليتوج اليوم بحفل غنائي راقص تحتضنه «الساحة» التي تشهد الحفل ليلاً بعد أن شهده «درس» المحصول نهاراً.

إنها قيم التعاون والوحدة والتكافل في أرقى مظاهرها، نرى فيها الفنون الشعبية ليست رقصاً ولها وإزجاء للزمان وغناء معزولاً عن القيم الأخلاقية المتمكنة من فكر الجماعة وكيانها؛ بل هي تتويج ليوم عمل شاق ومسار حافل بالعطاء والتضحية من أجل الجماعة وتأمين حاجاتها. فالرقص الجماعي الشعبي في المغرب ممارسة منتجة ونمط حياة معطاء، تسير جنباً إلى جنب مع سيرورة الإنتاج في الحقول والمزارع. مما ينم عن وعي حضاري وثقافي استطاعت من خلاله الجماعة أن تكرر أنماطاً فنية شعبية تنتج باستمرار قيمة لتأمين الجماعة وحمايتها، لا تنفصل خلاله المتعة عن الفائدة ولا الجمال عن الجلال ولا الأخذ عن العطاء. هي قيم تحيا جنباً إلى جنب في مجتمع بدوي استطاع بناء منظومة للفن والقيم للتعبير والتأثير والتوجيه والخروج من الهامش المعتم إلى دوائر الضوء التي تضمن استمرارية الجماعة في الوجود الفيزيقي والاستمرار الثقافي وصناعة القيم.

خلاصة وانفتاح

وفي نهاية هذا المقال ندرك بما لا يدع مجالاً للشك أن الفنون الشعبية عموماً والرقص الجماعي خصوصاً بنيات فنية دافقة بالجمال ناضجة بالقيم، مكنتنا القراءة الثقافية من كشف تواجدها مع الذات

والجماعة والتراث، ورفع الحجب عن قيم الرفض والمقاومة التي تستضمهرها.

وهو ما حملنا فرضياته إلى فنون «الرقص الجماعي المغربي»، الذي ألفيناه منتوجاً ثقافياً أصيلاً ومتجدداً، وخطاباً جمالياً متكاملًا، يغري بالتحليل، بما يضمه من بنيات ثقافية ثرة، كشفنا عنها من خلال مكونات قيمية محددة. ركزنا منها على: قيم المقاومة والدفاع

عن الجماعة، وقيم إنصاف المرأة وتقديرها، وقيم التعاون والتكافل. وهي قيم لا تعدو أن تكون بؤرة تدور في فلكها العديد من القيم الأخرى، التي تتناولها الجماعة جيلاً بعد جيل، ولا تزال إلى اليوم مرفأً الجمال والجلال في هذه الربوع. وهي اليوم، على بوابة القرن الواحد والعشرين، تكتسي أبعاداً جديدة مع التكنولوجيات الحديثة ووسائل التواصل الاجتماعي، وهو موضوع نروم مقارنته في مقالات أخرى مستقبلاً.

الهوامش

9. نفسه، ص: 134.
10. نفسه، ص: 150.
11. سايمون ديرونغ، الدراسات الثقافية مقدمة نقدية، ترجمة: محمود يوسف عمران، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 425، يونيو 2015، ص: 53.
12. نفسه، ص: 53-54.
13. نفسه، ص: 56.
14. جاناثان كولر، الأدب والدراسات الثقافية، ترجمة: مصطفى بيومي وعبد السلام، مجلة الملتقى، العدد 12، 1 دجنبر 2004، ص: 91.
15. نفسه، الصفحة نفسها.
16. عبد الله حبيب التميمي، وسحر كاظم حمزة الشجيري، سيورة النقد الثقافي عند الغرب، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، المجلد 22، العدد 1، 2014، ص: 31.
17. أرثر أيزا برغر، النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطويس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص: 30.
18. نفسه، الصفحة نفسها.
19. نفسه، ص: 31.
20. فنسنت ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ترجمة: محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، 2000 ص: 104.
1. جرامشي: من الهيمنة إلى الهيمنة الأخرى، د. أمينة رشيد، ضن: غرامشي وقضايا المجتمع المدني، مجموعة من المؤلفين، دار كنعان، ط 1، 1991، ص: 195.
2. سعيد شيار، الإيديولوجيا في الفكر العربي المعاصر ومركب الأزمات والحلول، مجلة إسلامية المعرفة، السنة 7، العدد 25، ص: 20.
3. جون ستوري، النظرية الثقافية والثقافة الشعبية، ترجمة: صالح خليل أبو أصبح وفاروق منصور، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، ط 1، 2014، ص: 218.
4. الحركة النسوية، مجموعة من المؤلفين، ترجمة: جمال الجزيري، المشروع القومي للترجمة، العدد 449، ط 1، 2005، القاهرة، ص: 218.
5. جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال، ط: 2، 2000، ص: 62-63.
6. ريتشارد وولين، مقولات النقد الثقافي، ترجمة: محمد عناني، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط 1، 2016، ص: 241.
7. نفسه، ص: 242.
8. تيم إدواردز، النظرية الثقافية: وجهات نظر كلاسيكية ومعاصرة، ترجمة: محمود أحمد عبد الله، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط 1، 2012، ص: 136.



الفخار الشعبي في اليمن

أ. محمد سبأ - كاتب من اليمن

لكل بلد من البلدان فنونه وحرفة التقليدية، التي تعكس طابع الحياة الثقافية في هذا الشعب، قديماً وحديثاً، ولا تقل منتجات الحرف التقليدية أهمية، عن الآثار المادية التي تحتويها المتاحف، وتعتبر صناعة الفخار من الصناعات التي غالباً ما تحافظ على أشكالها القديمة، وتعكس للباحثين القديم في منتجاتها الجديدة، «ويمثل الفخار لدى الأثريين قراءة للمجتمع المنتج له من حيث الصناعة والمستوى الاقتصادي وشكل الحياة في كل الناحي، فالفخار يستخدم في أواني الطعام والشراب والتخزين والكثير من أشكال الزينة، بالإضافة إلى كونه علماً كيميائياً، من حيث الخصائص للخامة والوصول بالتصميم والشكل إلى الهدف النفعي والجمالي، وهو ما يعكس عبقرية المكان والإنسان وأغالباً ما تستفيد الفنون والحرف التقليدية، من الخامات المتوفرة في البيئة المحيطة بها، فالفخار يصنع من الطين المتوفر في البيئة في غالبية الحضارات، مهما اختلفت أماكنها،

وفي اليمن توفرت أنواع من الطين الصالح لإنتاج أجود أنواع الفخار، وقد أكتشف الإنسان اليمني صناعة الفخار منذ أقدم العصور، حيث يقول الأثريون في اليمن أن بقايا الفخار التي عثر عليها في المواقع الأثرية في اليمن، تعود إلى العصر الحجري الحديث، وتدل البقايا المنتشرة بكثرة، على الاستخدام الواسع للفخار في اليمن قديماً، وحديثاً ما زالت صناعة الفخار قائمة في الكثير من المحافظات اليمنية، وربما يرجع استمرار حرفة الفخار في اليمن، إلى الاستخدام الواسع للأواني الفخارية إلى الوقت الحاضر، حيث يفضل الكثير من اليمنيون تناول الأكلاات الشعبية في الأواني الفخارية، وهذه ميزة جيدة ساعدت في الحفاظ على استمرار صناعة الفخار في اليمن، بالإضافة إلى قلة تكاليف المنتج وأسعاره المناسبة للحالة المادية لغالبية الجماعة الشعبية، مما يتيح مزيداً من الطلب عليها، هذا وتنوع المنتجات الفخارية في اليمن بتنوع الطينيات التي تنتج منها، وتنوع المناخ والخامات في البيئة المحلية، وبالرغم من ذلك تتعرض غالبية المنتجات الفخارية المحلية في اليمن للإندثار، بسبب استيراد بدائل لها من الخارج، ونظراً لما تواجهه هذه الحرفة من ابتعاد غالبية العاملين فيها عن ممارستها، واتجاه البعض نحو شراء الأدوات المصنوعة من مواد أخرى كالألومنيوم والبلاستيك والمعادن، بدلاً من منتجات الفخار، تطور خطير يهدد بانهيار الحرفة بالانقراض كما انقرضت بعض الحرف الأخرى، التي لم يعد لمنتجاتها طلب في الأسواق المحلية، كمنتجات النحاس والرخام والزجاج التي كانت تصنع في اليمن في زمن قريب، ومن هنا كان لابد لنا من البحث والدراسة لهذه الحرفة والتوثيق لهذه الصناعة والبحث في تاريخها وحاضرها، وأشهر مناطق إنتاجها، وفي استخدامات العامة لمنتجاتها، وهو ما سوف يقدمه هذا البحث بشكل مختصر.

- مشكلة البحث:

تكمن مشكلة البحث في الإجابة على التساؤلات التالية:

ما أهم مراكز صناعة الفخار في اليمن قديماً وحديثاً؟

- هل استفاد الحرفي اليمني من الخامات المتوفرة في البيئة المحلية المحيطة به؟

ما هي أهم المنتجات الفخارية في اليمن؟

- فروض البحث:

تتوفر الطينيات الخاصة بصناعة الفخار في بعض أقاليم اليمن.

- هناك علاقة بين الخامات البيئية المتوفرة وبين حرفة صناعة الفخار الشعبي.

- تختلف المنتجات الفخارية في اليمن من مكان إلى آخر.

تختلف الطرق والاستخدامات للفخار من منطقة إلى أخرى.

- أهداف البحث

يهدف البحث إلى الكشف عن، أهم مراكز صناعة الفخار في اليمن، ومعرفة الطرق والأدوات والخامات التي تستخدم في صناعته والتطرق إلى أهم أماكن توفر هذه الخامات ومعرفة تاريخ هذه الصناعة وما أهم منتجاتها.

- أهمية البحث:

تكمن أهمية هذا البحث في كونه سيقدم معلومات هامة حول حرفة صناعة الفخار الشعبي في اليمن والكشف عن تاريخ هذه الحرفة وعن أماكن ممارستها، كما أن أهمية هذا البحث تكمن في كونه يفيد في تقديم معلومات للباحثين في دراسة الثقافة الشعبية اليمنية من خلال هذه الحرفة، كما يفيد البحث المهتمين في معرفة تفاصيل هذه الصناعة المهمة في اليمن ومجتمعاتنا العربية.



قطعة من الفخار من مقبرة (الحصمة) محافظة أبين



كسر لوعاء من الفخار عثر عليه في محافظة مأرب عليه رسومات لغزلين وكتب عليها نقش بالخط المسند اليمني

- حدود البحث:

حدود زمنيته عصرنا هذا في اليمن، كما سيطرق البحث إلى تاريخها قديماً، وحدود جغرافية في أشهر أماكن تواجد هذه الحرف، وحدود موضوعية في الصناعة التقليدية التي تعتمد على الطريقة اليدوية التقليدية المتوارثة منذ القدم، وحدود تقنية في المنتجات التي تستخدم الخامات المحلية والأدوات التقليدية المتوفرة في اليمن لصانعتها.

- مصطلحات البحث:

ينبغي علينا في هذا البحث أن نتطرق إلى أهم المصطلحات الواردة في هذا البحث والتي تتعلق بموضوعنا في البحث وأهم هذه المصطلحات كالتالي:

(1) الحرفة:

الحرفة بشكل عام لها عدة معاني وهي احتراف الشيء واتقائه «وفي حديث عمر ابن الخطاب رضي الله عنه قال إني لأرى الرجل يعجبني فأقول:

هل له حرفة؟ فإذا قيل لا سقط من عيني أما في المعجم الكبير «الحرفة: الإسم من الإحتراف وهو الإكتساب والحرفة: الإسم من قولك رجل محارف: منقوص الحظ لا ينمو له مال وقد ذكرها الزبيدي في تاج العروس بقوله: الحرفة بالكسر: الطعمة أو الصناعة التي يترزق منها وهي جهة الكسب وفي المحكم الإحتراف الإكتساب أين كان وحرفة الرجل صنعته، وفي الصحاح المحترف الصانع، وأحرف الرجل فهو محرف والاحراف إذا جاء الرجل بالمال الكثير وفلان حريفي أي معاملي»².

(2) الحرف التقليدية:

يقصد بالحرف التقليدية كل الحرف والمهن التي يتوارثها الناس ويتناقلونها عبر العصور فينقلها الآباء إلى الأبناء وكلمة تقليدية بمعنى تقليد الصانع الحديث للصانع القديم بمعنى التقليد في العمل وليس التقليد لغير الثقافة الأصلية «والحرفة كل ما اشتغل به الإنسان وضرب به وكل عمل يمهر



مجموعة من الدواني العخارية التي عثر عليها في مدينة مأرب موقع بلد البعثة الإيطالية

ثم تطورت عبر العصور حتى وصلت إلى درجة عالية من الدقة والالتقان»⁵ والفخار هو تحويل الطينيات المختلفة بواسطة التجفيف والحرق إلى منتجات ذات أشكال واستخدامات متنوعة تفيد في الحياة اليومية وهناك أنواع مختلفة من الطينيات التي يصنع منها الفخار وتختلف هذه الطينيات من بيئة إلى أخرى كما تختلف الطرق والأدوات التي تستخدم في صناعته من بلد إلى آخر كما تتنوع المنتجات والاستخدامات لهذه المنتجات حسب الاستخدام فهناك فخاريات لطهي وحفظ الطعام كالأواني وهناك فخاريات تستخدم للزينة كالمباخر والمزهريات وقد يزوج الفخار فيتحول إلى خزف كما أن هناك صناعات أخرى للفخار مثل صناعة البلاط والسيراميك وبعض مواد البناء الأخرى.

(4) الحرفي:

وهو الإنسان الذي يقوم بتحويل الخامة، إلى منتج جديد يحقق فوائد نفعية في الحياة اليومية، ويعتبر الحرفي فناناً مبدعاً يمتلك الحكمة والخبرة والموهبة قال تعالى «يُؤْتِي الْحِكْمَةَ مَنْ يَشَاءُ وَمَنْ

فيه الإنسان ويصبح حرفة له وعماد الصانع على يديه يستعملها في صنع الأشياء والمهنة والحرفة عند العرب الحذق بالخدمة والعمل وامتهنته استعملته للمهنة وابتذلته ويعتمد الحرفي على ذكائه في تحويل الأشياء والمواد الخام إلى صناعات أفيد منها لتستهلك في الأسواق المحلية والخارجية»³ وفي الغالب ترتبط كلمة حرفة بالمنتجات التي تصنع باليد وبأعضاء الجسد الإنساني التي يقوم من خلالها الصانع بتحويل مواد أولية إلى منتجات مادية ملموسة ذات فائده⁴ ومنذ وجد الإنسان على الأرض وهو يستخدم قواه العضلية ليطوع الخامات لصناعة أشياء وأغراضه التي يحتاج إليها في حياته اليومية.

(3) الفخار:

الفخار هو «كل ما يصنع من الطين ويشكل وهو رطب ثم يقسوى بتجفيفه وحرقه وهو من أقدم الفنون والصناعات التي عرفت في التاريخ الحضاري للشعوب وكانت الصناعات الفخارية في بادئ الأمر تصنع من مواد خشنة وريثة الحرق



(6)

أواني فخارية من معثورات هجر بني حميد



(9)

تمثال امرأة من الفخار تحمل في يديها قربانا وجد في محافظة الجوف قدرت بالذلف الدول ق.م

يعيش فيها الفنان الحرفي أو الصانع فيستفيد منها في صناعة حاجاته في الحياة اليومية ومن أمثلتها القطن لصناعة المنسوجات والطين لصناعة الفخار وسعف النخيل لصناعة الخوص والرمل لصناعة الزجاج وهكذا ينطبق التعريف على كل الخامات التي تتوفر في البيئة المحيطة بالحرفي ويصنع منه أدوات وحاجاته اليومية⁷.

(6) المنتج الحرفي:

وهو المنتج الذي يصنعه الحرفي في أي مجال كان «وتقصد به المنتج الذي يصنعه الحرفي يدويا وليس عن طريق المصانع أو المكنات المتطورة التي تلتج نسخا متشابهة، حيث يتميز المنتج الحرفي أن القطع المصنوعة تكون مختلفة عن بعضها، فكل قطعة تختلف عن الأخرى نسبيا حيث أن اليد تختلف عن مكنات المصانع، كما تلعب خبرة الحرفي دورا أساسيا في صناعتها»⁸ وهذا يجعل لها قيمة فنية وتقنية تعكس ثقافة الشعوب المنتجة لها.

يُؤْتِ الْجُكْمَةُ فَقَدْ أَوْقَى خَيْرًا كَثِيرًا» ولذلك يعتبر الحرفي ذو قيمة رفيعة وله مكانة كبيرة في المجتمع، فهو يتميز بقدرات لا يقدر عليها غيره من الناس ولذلك يحتاج الناس إلى خبراته ومنتجاته في حياتهم اليومية وتعكس مهارة الحرفيين ثقافة وحكمة الشعوب «وقد نادى إفلاطون في كتابه الجمهورية بأن الفنانين يجب أن يكونوا من الموهوبين الذين يستطيعون أن يشكّلوا كل شيء في المدينة تشكّلا جماليا وكل إنسان يعتبر من زاوية ما فنانا إذا كان قادرا على صياغة أفكاره ومادته التعبيرية في قالب يستطيع الجمهور أن يحب ما فيها ويتقبله»⁹ وفي معجم الحرف والفنون عرف الحرفي بأنه من يكسب رزقه بالعمل في حرفة ما بصفة مستمرة ومنظمة والمحترف من له حرفة وصناعة.

(5) الخامات:

وهي كل ما يتوفر في البيئة المحيطة بالحرفي من خامات طبيعية مرتبطة بالمكان والجغرافيا التي



إناء من الفخار متحف عدن



مبخرة من الفخار عثر عليها في محافظة الحديدة

صناعة الفخار في اليمن القديم

وجود الفخار في هذه المناطق، يعود الى ما يقارب 2500 ق.م وقد وجدت في مأرب عاصمة اليمن القديمة، عددا من القطع الفخارية في بقايا المدينة وحول محرم بلقيس ومعابد سبأ القديم، وهذه القطع تعود إلى العصر الحديدي الأول، وقد كتب على بعض هذه القطع الفخارية، كتابات بخط المسند اليمني القديم، كما في صورة رقم (3) وقد رتّبها الى حوالي 1200 ق وما زالت مناطق عديدة من اليمن بحاجة الى الدراسة والتنقيب أكثر وخاصة في مناطق عديدة من اليمن مثل حضرموت وسقطرى وتعزواب وفي مناطق، زيد وبيت الفقيه وحيس في الحديدة والتي يعتقد أنها أقدم مناطق اليمن في إنتاج الفخار والتي مازالت تنتج أجود أنواع الفخار إلى وقتنا الحاضر.

ومن القطع الفخارية التي تعود الى الفترة السبئية والتي عثر عليها أثناء التنقيب في معبد الملكة بلقيس في مأرب مجموعة من الأواني الفخارية وتمثال لإمرأة من الفخار وأيضا بقايا

اشتهرت اليمن بصناعة الفخار المحلي الذي ينتج من الأطيان المتوفرة في البيئة اليمنية وقد ساعدت توافد الطينيات بكميات كبيرة ومتنوعة الى ظهور هذه الصناعة حيث يوجد في اليمن أنواع جيدة من التربة الرسوبية والبركانية والمتحولة التي تكونت بين الوديان والجبال والسهول وعلى مجاري الأنهار الصغيرة بفعل البراكين وعوامل التعرية، التي كونت سطح القشرة الأرضية في عصور سحيقة وقد عرف اليمنيون القدماء تقنية فخر الطين وإحراقه في الأفران وتحويله إلى منتجات فخارية تتحمل الظروف المختلفة، حيث وجدت في مدينة الحديدة وموقع الشومع العديد من القطع الفخارية التي تعود الى عصور قديمة، حيث قدر الخبراء عمر المكان إلى أكثر من ستة آلاف سنة، كما كشفت البعثة الإيطالية التي تقبت في المرتفعات الوسطى لليمن في أواخر القرن الماضي، إلى أن النتائج الأولية أظهرت أن



سوق الفخار في صنعاء ويسمى باللهجة اليمنية سوق المدر

رقيق جداً يتراوح سمكه ما بين 1 - 4 ملي ملون بالأحمر والأسود ومزخرف بأشكال عديدة، مثل الأزهار وأوراق الأشجار ويبدو أن هذه الجرار كانت أكثر استعمالاً، في تخزين الطعام وحاجيات المنازل، كالجبوب والدقيق والزيت والدبس والتمر وفي صناعة النبيذ وفي حفظ مياه الشرب وفي حفظ العطور وفي حفظ الأشياء الثمينة «كالذهب والفضة حيث وجدت في بعض مقابر حضرموت وصنعاء على عدد من الأواني الفخارية التي تحتوي على مجوهرات ثمينة كانت توضع بجانب المتوفي»⁹ «كما عثر في مدينة الضوا في السعودية، على كسر من الفخار كتب عليها اسم الملك اليمني (شمر يهرعش)»¹⁰ وتحفظ المتاحف اليمنية بقطع وأشكال متعددة من الفخاريات التي عثر عليها في أماكن مختلفة من اليمن «ويمكن أن نستدل من خلال هذه القطع أن أشهر أماكن إنتاج الفخار في اليمن قديماً هي كل من قريضة في حضرموت وشبوة وهجر بني حميد ومدينة الأهجر وخولان الطيال وسهول شمال عقم وسهول ذمار وفي مدينة الدريب وفي وادي

لقطعة فخارية منقوش عليها بخط المسند اليمني القديم وقد وجد الفخار في الكثير من المواقع الأثرية في اليمن ولا يكاد يخلو موقع أثري في اليمن منه وفي العام 1996م قامت البعثة الكندية التابعة لتحف أوتناريو الملكي بأعمال تنقيبات في سهل تهامة بقيادة العالم الأثري (إدوارد كيل) حيث وجدت البعثة عدداً كبيراً من الفخاريات القديمة وكشفت عن بقايا لمصنع يحتوي على الكثير من الآلية الفخارية، التي تعود إلى عهد الدولة الزيادية في اليمن ويقول الدكتور الباحث الأثري الدكتور عبدالله ظافر، أن الفخار في اليمن كان مستخدماً بكثرة، حيث تنتشر قطع كثيرة منه على سطح التربة في أغلب المواقع الأثرية، حتى أن الباحثين يستدلون بها على الأماكن الأثرية المدفونة «وقد عثر في مواقع صحراوية من اليمن على فخار سميك خشن وممزوج بالرمل متعدد الألوان ويغلب عليه اللون الأحمر أو البني أو الأخضر والأسود ومزخرف بالخطوط المتوجة والتنقيط ووجد هذا النوع في كل من مأرب ويحان وحضرموت كما وجد نوع من الفخار



صورة قديمة لبائع فخاريات في محافظة تعز تعود الصورة الى ستينات القرن الماضي



بعض انواع الفخاريات في سوق حيس محافظة الحديدة

منطقة قحزة وجبلية في إب وفخار منطقة صبر والحجرية وشرعب في تعز، وفخار تريم ودوعن في شبام حضرموت، وفخار جزيرة سقطرى ومازالت هذه المناطق تلتج الفخار وتوزعه الى أغلب الأسواق في اليمن.

وتشتهر اليمن بالأكلات الشعبية، التي تستخدم أواني الفخار في طهيها، مثل اللحوم بأنواعها حيث تصنع لها أفران من الفخار، وخاصة الحنيذ والمظبي والمندي، الذي اشتهر به حضرموت كما يستخدم التنور الفخاري، لصناعة الخبز اليمني الشهير ويكثر استخدامه في القرى ويشعل بالحطب المتوفر في الجبال، كما تطبخ وتقرب الكثير من الوجبات اليمنية بالأواني الفخارية مثل العصيدة بأنواعها والسلة والفحسه والزوم والفاصوليا والفتة والارز والسمك، كما تستخدم أواني الفخار في حفظ مياه الشرب والألبان ومشتقاتها وقد ساعد استخدام الأواني الفخارية في اليمن، في الحفاظ على استمرارية الصنع والانتاج، لتغطية حاجة السوق المحلية، ونظرا لأن غالبية هذه الأكلات تحتاج إلى أواني

يناعم والتجد الأبيض وفي وادي الجوية ومنطقة الرياحاني وهجر التمرة وفي منطقة صبر لحج التي كشف فيها على أكبر مجموعه كما أوضحت دراسة (فان بيك وتمبسن)¹¹ وقد لاحظ علماء الآثار استخدام طينيات محلية في صناعة الفخار في اليمن القديم حيث صنعت هذه الفخاريات من التربة المتوفرة في البيئة اليمنية ومنها التربة الحمراء والصفراء والبيضاء الغامقة المائلة الى السواد والفاحة والرمادية بتدرجاتها ولون التربة الفخارية المعروفة وتوضح الصور رقم (1-2-3-4-5-6) بعض القطع الأثرية القديمة التي عثر عليها في مناطق متفرقة من اليمن.

فخار اليمن في الوقت الحاضر

وفي وقتنا الحاضر في اليمن، مازالت غالبية المواقع التي اشتهرت قديما، تمارس صناعة الفخار بنفس الطرق القديمة، مع تطوير بسيط في الأدوات، وأشهر أنواع الفخار في اليمن حاليا، فخار منطقة حيس وزيد والجراحي في الحديدة، وفخار



(12)

صانع فخار في محافظة الحديدة وتوضح الصورة الدولاب الدري الذي يستخدم لصناعة الفخار في اليمن

الذي يحفر له تحت الأرض وأيضاً الطاولة الخشبية العلوية، التي تدور بالرجل على شكل طاولة تدار عجلتها بالقدم ويشبه الدواليب الموجودة في الحضارة المصرية وكذلك تصنع أنواع من الفخارية بالطريقة اليدوية وأشهر مناطق صناعة الفخار في اليمن كالتالي:

فخار الحديدة وتهام

يعتبر فخار محافظة الحديدة من أكثر أنواع الفخار شهرة في اليمن، حيث تنتشر في مدينة الحديدة وسهل تهامة، الكثير من الطينيات الجيدة لصناعة الفخار وأشهر هذه المناطق، هي منطقة حيس التي تتوزع فيها كثير من معامل الفخار التي تصدر إلى بقية المحافظات اليمنية ويشتهر الفخار الحيسي بجودته ومقاومته للكسر والحرارة، وقد اشتهرت حيس بصناعة الفخار منذ القدم «ووجدت فيها الكثير من القطع، التي تعود إلى العصور الإسلامية حيث وجدت في كل من مدينة حيس وزيد والزيدية واللحية بقايا أدوات ومصانع

ذات صلابة عالية، حيث تتوفر في أواني الفخار اليمني قدرة كبيرة على تحمل الكسر والحرارة، مما ساعد على استخدامها بكثرة، كما أدى توفر المنتجات الزراعية كالحبوب، ومنتجات الثروة الحيوانية كالزبد والالبان والأجبان، الحاجة إلى حفظ منتجاتها في أواني فخارية، إضافة إلى ذلك فقد لعب المناخ البارد في الشتاء والمطر في الصيف إلى تفضيل المأكولات الساخنة التي يتم طهيها في الأواني الفخارية وكذلك في مناطق الساحل اليمني يفضل الكثيرون شواية السمك في أفران من الفخار البلدي.

أشهر أماكن إنتاج الفخار في اليمن في الوقت الحاضر:

تشتهر عدد من الأماكن في اليمن، بإنتاج أنواع متعددة من الفخار والذي غالباً ما يحمل تسميات هذه الأماكن، وسوف نعرض في هذا المبحث أشهر أماكن إنتاج الفخار في اليمن والتي توفرت فيها الخامات والأطيان المناسبة للفخار، بالإضافة إلى توفر الأيدي العاملة، والحرفيون والصناع المهرة، واستخدم لصناعة الفخار في اليمن الدولاب الأرضي



14

التنور الفخاري الذي يستخدم لإعداد الطعام والخبز ويتم عمل الخبز بعد الانتهاء من طهو الطعام حيث يكون ساخنًا



13

التنور الفخاري الذي يوقد بالحطب ويستخدم بكثرة في إب ونعز وسط اليمن

تهامة ومنها مدينة حيس التي تمتد جزءا كبيرا من اليمن، وذكر أنه شاهد فيها معامل كثيرة لصناعة الأواني الفخارية وخاصة فناجين القشر والبن التي يستخدمها المواطنون بكثرة وعدا عن مدينة حيس فقد شاهد نيبور صناعة الفخار في قرية المحط الواقعة على طريق بيت الفقيه - زيد وفي قرية الضحى¹⁴ ويعود سبب استمرار تهامة بصناعة الفخار منذ القدم وإلى وقتنا الحاضر، إلى جودة التربة المتوفرة في سهول وجبال وهضاب تهامة، بالإضافة إلى شهرة أبناء هذه المناطق بإتقان الصناعات والحرف المختلفة، حيث تشتهر مناطق تهامة بصناعة الأدوات المنزلية المختلفة، من الفخار والحصير والخيوط والأقمشة، وتعتبر تهامة خزانة اليمن من حيث الزراعة والمنتجات المختلفة، المتوفرة في هذه المنطقة الواسعة والخصبة وأيضا لكثرة عدد سكانها، ورعاية أخلاقهم ومطابعهم، فهم يعملون في مختلف الحرف، وأشهر الفخاريات التي تنتجها تهامة (الموفي) الذي يستخدم كتنور ثابت في المطبخ يوقد بالحطب ويستخدم لإعداد الخبز واللحم والأطعمة بمختلف أنواعها، وهناك الزير الكبير

فخارية كانت تمرربها مواد الخام الطين اللدنج والأكاسيد المعدنية وأفران الحرق والكثير من الأدوات والأواني والأباريق والفناجين والأزيار والمباخر وبلابل حفظ الماء وقطع من القنين وخزنه حفظ الزيوت وكانت تطلّى بمادة عازلة لمنع تسرب السوائل وكانت تباع أغلب منتجاتها في محافظة عدن وقد إبتكر الخزافون اليمنيون في العصر الإسلامي طرقا جديدة في إضافة الألوان والزخارف على الفخار وأضافوا اليه بعض التشكيلات الجمالية¹² وإلى جانب حيس «اشتهرت مدينة زيد بصناعة الفخار وكان سلاطين الدولة الرسولية في اليمن يستخدمون فخار زيد لجودته ولنقاته»¹³ وما زالت الكثير من المدن والقرى في محافظة الحديدة تصنع أجود أنواع الفخار إلى وقتنا الحاضر وحاليا بالإضافة إلى منطقة حيس هناك صناعات فخارية في كل من الجراحي وبيت الفقيه وزيد ويبيع هذا الفخار في الكثير من محافظات اليمن وقد أشار اليها المستشرق (نيبور) الذي زار اليمن في القرن النصف الثالث من القرن الثامن عشر في كتاباته «أن صناعة الأواني الفخارية موجودة بكثرة في قرى ومدن مختلفة من



محلات بيع الفخار في محافظة صنعاء

وما زالت هذه الصناعة مشهورة في الوقت الحاضر في منطقة حراز في صنعاء ويسمى بالفخار الحرازي، وفي العصر الاسلامي استخدم الفخار في صنعاء، في عدة مجالات فلم يقتصر استخدامه على الأواني فقط، بل تطور إلى استخدامه في البناء «فقد وجد في مسجد المدرسة في مدينة صنعاء قطع من الفخار على أشكال أقراص كبيرة من الخزف الأزرق والأخضر يزين قاعدة المنارة»¹⁷ وهذا يدل على تطور صناعة الفخار ودخوله كعنصر جمالي في البناء أيضاً، وذلك بعد حرقه وتلوينه، ومن المناطق التي تنتج الفخار في صنعاء في وقتنا الحاضر بالإضافة إلى حراز قرية المدار في خولان الطيال، والتي تنتج أنواعاً جيدة من الفخار ويعتبر سوق المدر في صنعاء، أشهر سوق في اليمن لشراء وبيع منتجات الفخار ويقوم الباعة في هذا السوق بشراء أنواع عديدة من الفخار، وتوزيعها على المحافظات اليمنية.

والجمنه، يستخدم كلاهما لحفظ الماء والسوائل، كالزيت والسمن والعسل، وأيضاً هناك أواني فخارية تستخدم لكس الخبز مع الموز والعسل ويسمى هذا الإناء (المكرس) وتشتهر بصناعة منطقة الفواهة وهناك أيضاً الأكواب الصغيرة من الفخار والتي تسمى (الحياشي)¹⁸ وتستخدم في اليمن لشرب القهوة وأيضاً المباخر والمقالي وغيرها من المنتجات الفخارية المتنوعة الاستخدام.

فخار صنعاء

تشتهر محافظة صنعاء بإنتاج أنواع جيدة من الفخار الذي تنتجه بعض المناطق، مثل فخار منطقة حراز ومنطقة جيشان، وقد ورد ذكر فخار هذه الأماكن في الكثير من المصادر القديمة «حيث اشتهرت منطقة حرازة بصناعة نوع من الأطباق والفخاريات التي كانت تسمى الاطباق الحرازية»¹⁶



معاسل النحل التي تصنع من الفخار في محافظة حضرموت ويتم فتح أغصانها بعد انتهاء النحل من العسل

فخار حضرموت

برعت مدن حضرموت في اليمن، بصناعة أنواع كثيرة من الفخار المتميز والذي يعود بجذوره إلى عصور قديمة وتعتبر حضرموت من أكثر المناطق في اليمن، استخدما للطين والتربة في مختلف عتامي الحياة اليومية، فما زالت منازل حضرموت المصنوعة من الطين، شائعة بأدوارها المتعددة والتي بنيت من الطين المزوج بالتبن، وتقاوم الظروف منذ عتات السنين، وقد سخرت في حضرموت التربة في أغلب المنتجات، فصنعت أنواع متعددة من الأواني والأفران وقد وجدت في اقليم حضرموت أقدم الآثار اليمنية التي تعود إلى العصر الحجري وإلى عصور عاقل التاريخ «وقد برع الصانع في حضرموت في صنع الأواني الفخارية المتعددة الأشكال والاستخدامات»¹⁰ وهناك الكثير من القطع الفخارية التي تحتفظ بها متاحف حضرموت، وما زال التنوير المصنوع من الفخار

يستخدم في طهي أشهر الأطعمة والأكلات اليمنية الحضرمية، وخاصة اللحوم كالمندي والمطهي والحنيذ، والتي تعد بأفران فخارية تدفن في الغالب تحت الأرض وهذه الطريقة استخدمت في اليمن منذ عصور قديمة وتشتهر بها مدينة حضرموت بالذات ويوجد في الوقت الحاضر، الكثير من مراكز صناعة الفخار في حضرموت والذي يصدر إلى الكثير من الأسواق في اليمن، ووصلت شهرته إلى خارج اليمن حيث يصدر إلى البلدان التي تتوزع فيها مطاعم حضرموت الشهيرة.

وإلى حد ما تختلف طريقة صناعة الفخار في حضرموت، عن بقية المناطق في اليمن حيث تستخرج طينة الفخار من نوع خاص من الأحجار التي تستخرج من المناجم من الجبال المجاورة لحضرموت، وهي نوع من الصخور الرسوبية سريعة التحلل والذوبان في الماء، وتذوب هذه الصخور بعد إخراجها من الماء، فتعرض للشمس



لمجموعة من التناوير التي تصنع لاعداد الوجبات الحضرية



توضح طريقة لف الطينة على القالب بواسطة قطعة من القماش لصنع التناوير الفخاري

في حضرموت، أوعية من الفخار لزراعة النباتات على سطوح وحدائق المنازل، ويصنع من الفخار المصبب وألعاب للأطفال والخيش، وغيرها وتعتبر حضرموت أكثر المحافظات اليمنية استخداماً للأواني الفخارية، في الطبخ وغيره من الاستخدامات وأشهر منتج فخاري في حضرموت هو التناوير (صورة 17، 18) أو الموفي الذي يستخدم في طهو الأطعمة الحضرية المختلفة وتعتبر مدينة دوعن وتريم من أشهر مناطق إنتاج الفخار في حضرموت.

فخار محافظة تعز

تشتهر محافظة تعز وسط اليمن، بإنتاج أنواع ممتازة من الفخاريات التي تنتشر في الكثير من الأسواق اليمنية، في الوقت الحاضر ويبدو من خلال المراجع التاريخية أن مدينة تعز اشتهرت بصناعة الفخار منذ فترات موغلة في القدم، فقد وجدت في بعض المناطق الأثرية من المحافظة الكثير من القطع الفخارية «وقد وصف الهمداني¹⁹ آنية «الهيبي» التي تصنع في الشوافية - نسبة إلى

فتكسب بفعل الشمس نوعاً من الهشاشة تجعلها تذوب عند إرجاعها للماء مرة أخرى، فتتحول إلى طين مصفر ناعم لزج، سهل التشكيل وأشهر الأدوات التي تصنع من الفخار في حضرموت، هي (الموفي والأزيار والجحال) وهي جرار مختلفة الأحجام تستخدم لحفظ الماء والتمور والعسل، كما تصنع أواني من الفخار لتكون فيها النحل العسل، ويعتبر العسل الدوعي المنتج من أطباق الفخار، من أجود أنواع العسل في العالم، كما تصنع في حضرموت (المحاميص) وهي المقلاة الخزفية التي تستخدم لتحميم البن وأيضاً تصنع (الميازيب) التي تستخدم في أسطح المنازل لتصريف مياه الأمطار، وتسمى (مراعيص) وتصنع أباريق إعداد القهوة والفناجين، التي تقرب بها من الفخار أيضاً، كما تصنع المعاصر الكبيرة من الفخار، وهي عبارة عن أطباق كبيرة تشبه السفرة، تستخدم لتقديم الأطباق الصغيرة داخلها، كما تصنع المباخر والمدخن وكؤوس الماء، وغالباً ما تزين هذه الأواني والمباخر بالزخارف والرسوم، وتصنع أوعية أخرى لسقي الأغنام والحيوانات، وأيضاً تصنع



الحرص التي تستخدم للسلة والفحسة وتصنع في تعز



تدعم هذه الأواني بسلك من الحديد، يلف حولها لمنع تشققها كما في صورة رقم (19، 20) كما تصنع المجامر والمباخر والكؤوس الصغيرة.

فخار محافظة عدن

تعتبر محافظة عدن، من أهم المدن اليمنية وتجمع أسواق الفخار من كل اليمن، وتصدر من خلالها المنتجات اليمنية إلى خارج اليمن، حيث يعتبر ميناء عدن ملتقى للتجار القادمين من أفريقيا وآسيا والهند، وتتوقف السفن في عدن لموقع مينائها في منتصف ملتقى هذه القارات، وأيضا القرية من مضيق باب المندب «وقد أشار ابن الجاور إلى أن الفخار كان يصنع في منطقة «اللخبة» وهي على مسافة ربع فرسخ من عدن، فينقل إليها الأجر والأواني الفخارية الكبيرة من الجزع»²² وقد وجدت قطع فخارية وزجاجية، في مناطق أثرية من عدن على أواني فخارية قديمة يحتفظ بها متحف عدن وأقدم منطقة لصناعة الفخار في عدن هي مائسى (المدارة) وكود المحولي في منطقة جعولة، وقد

مخلاف الشوافي في تعز»²⁰ «وقديما اشتهرت مدينة المدينة بين تعز وزيد بصناعة الفخار الجيد، ووجدت مصانع الأدوات الفخارية التي كانت تمرر بها، وكان لنوعية التربة الجيدة أهمية كبيرة في جودة الفخار في تلك المناطق، وكذلك لعب توفر الأكاسيد المعدنية في الجبال الواقعة قرب تلك الوديان دورا مهما ساعد في التفوق في هذا المجال»²¹ وفي وقتنا الحاضر، يصنع الفخار في كل من بلاد الشينيني والحجرية وشرعب وقرى جبل صبر وتصدر تعز الكثير من منتجاتها الفخارية، إلى أكثر أسواق اليمن وتشتهر أواني الفخار المصنوعة في تعز بقوة تحملها للحرارة وأشهر الأواني الفخارية التي تصنع في محافظة تعز هي تناوير (الموق) التي تستخدم لطبخ جميع الأكلات والخبز بواسطة إشعالها بالخطاب وأيضا أواني المدار والتي تستخدم لتقديم وطهو الطعام، ومن هذه الأواني البرم والمسخن وفخاريات حفظ المياه والزبدة والجبن ومقالي تحميص البن، وكؤوس الشاي والقهوة، والحرص التي تقدم فيها المأكولات الساخنة كالسلطة والفحسة الصناعية، التي تتعرض لدرجة حرارة عالية جدا وغالبا ما



معرض لبيع الفخار في محافظة إب

أيضا التحف والمزهريات، التي تلون وتوضع كمزاهر للزينة وكذلك المباخر الفخارية التي تزين وتباع كتذكارات سياحية.

فخار محافظة إب

تقع محافظة إب في وسط اليمن، وتشتهر بصناعة أنواع ممتازة من الفخار، الذي يتميز بجودته وقوة تحمله، وقد عرفت محافظة إب صناعة الفخار منذ عصور قديمة، حيث وجدت الكثير من القطع والأواني الفخارية في (ضفار) عاصمة الدولة الحميرية وفي مواقع متعددة في جبال بعدان والعود وجبله والثجة ويريم وسماره، وغيرها من المواقع الأثرية، وحاليا يباع الفخار المصنوع في محافظة إب في أسواق اليمن بكثرة، ويعرف بفخار قحز²⁸ ويستخدم في غالبية المطابخ في اليمن ويعود سبب شهرته، إلى جودة التربة المتوفرة في هذه المحافظة، والتي تعتبر من أجود أنواع التربة في اليمن وتتميز المحافظة بأنواع كثيرة

عثر فيها، على بقايا لمصانع وأفران لإحراق الطين المستخدم في صناعة الفخار والزجاج، ويعود تاريخها إلى عصور قديمة، وكان زجاج وفخار عدن ذا شهرة واسعة في العصور القديمة والاسلامية، واشتهرت في عدن قبل الحرب العالمية الأولى، عائلة محمد صالح عكبور، التي عملت في صناعة الفخار وكانت تجلب الطين من وادي لحج، وكان مقر هذه الأسرة في شرق مدينة الشيخ عثمان، وشارك شيخ المهنة محمد عكبور بمعرض ألمانيا الغربية للفخار آنذاك وكانت عدن حينها، تصدر الفخاريات اليمنية إلى جيبوتي ودول الخليج العربي واشتهرت كذلك عائلة عوض من ذوق بصناعة الزجاج والفخار، في منطقة سائلة العقارب والتي تسمى حاليا (بأكداد الحوي) وتتميز المنطقة بالتربة الرملية البيضاء والسوداء الناعمة وما زالت بعض الأحياء في منطقة الشيخ عثمان، تصنع منتجات فخارية منها الجرار وأواني الفشة والمجامر والمواقي والمواقد والقصيص والمخمد الذي يستخدم لطهي اللحوم وتصنع من الفخار



صورة لنوع من المباخر الفخارية تصنع في جزيرة سقطرى
وتباع كمباخر للسياح

الفخاري في جزيرة سقطرى

تعتبر جزيرة سقطرى من أكبر الجزر اليمنية، وتقع في المحيط الهندي بالقرب من محافظة عدن والمهرة وحضرموت والقرن الأفريقي، وهي الآن محافظة يمنية، وتوجد في الجزيرة أنواع جيدة من الطينيات، التي تستخدم لصناعة الفخار، حيث يتميز الطين في الجزيرة بصلابه عجيبه حيث يصبح بعد الجفاف كالأسمنت، ويسمى هذا الطين باللغة السقطرية (طعهر) ويستخدم هذا الطين أيضا في البناء وترميم المنازل، وتصنع في سقطرى العديد من الأواني الفخارية، التي تستخدم لحفظ المياه العذبة، ولصناعة الخبز وطهو الطعام والسبك، وكذلك تصنع المجامر والمباخر وأواني حفظ الطعام وأكواب الشرب والتذكارات السياحية التي تكون بألوان شجرة دم الأخوين وتصنع من الفخار أيضا، وغيرها من المنتجات التي يستفيد منها أبناء المحافظة في حياتهم اليومية.



نوع من الفخاريات التي تشتهر بها محافظة جزيرة سقطرى

من التربة، والتي ساعدت في ظهور صناعات فخارية منذ القدم، فهناك منطقة قحزة وهو من أجود أنواع الفخار في اليمن، ويتميز فخار هذه المنطقة بتناسكة ونعومة سطحه، ومقاومته للتشقق، كما يتميز بخفة وزنه، ولونه البني المصفر المائل للحمرة، وهولون الفخار المعروف عالميا بجودته، وتنتج في قحزة التتورات الفخارية التي تستخدم في الطبخ وصناعة الخبز، وتستخدم بكثرة في القرى وتوقد بالحطب وكانت موجودة في كل منزل قبل توفر الغاز في اليمن وحاليا انحسر استخدامها على القرى والمنازل القديمة بعد أن حل الغاز مكان الحطب، في أغلب المنازل وأيضا تصنع في قحزة أواني لحفظ الماء والألبان والزبدة والغسل، وأواني للعصيدة والسلطة وتسمى المقلي والمدار والمصعد والمصعده والمسخن لتسخين زبدة السمن والدوح والجمان والقلل لتقل الماء، كما تصنع في محافظة إب المباخر والمزهريات الملونة، وتباع كتذكارات سياحية بكثرة في مفرق قحزة، بالقرب من جبل مشورة السياحي في المحافظة.



نماذج من الأسلحة الباربة التقليدية

المتاحف الأهلية في موريتانيا

متاحف أدار ذكررة التراث الشعبي!

أ. أحمد محمد أمينير - كاتب من المغرب

تلعب المتاحف دورا أساسيا في الحفاظ على التراث، فهي مكان مخصص لجمعه وحفظه وعرضه، سواء كانت متاحف عامة أو خاصة، إذا ما التزمنا بالمعايير الدولية المتعارف عليها في حفظ وصيانة الممتلكات الثقافية التي توصي بها اليونسكو ومؤسسة كيتي، تلك المعايير التي تضمن حفظ التراث والآثار والحصول على المعلومات الكافية عن كل قطعة تراثية أو أثرية على حدة بصفة دقيقة ومفصلة¹، وستتعرف في هذه السطور على تاريخ تأسيس المتاحف وتعريفها وأهم وظائفها؟ ثم كيف نشأت المتاحف الأهلية في أدار موريتانيا؟ وما هي أبرزها؟ وكيف يمكن أن نجعل أهم التحديات التي تواجهها؟ وما السبيل إلى تجاوزها؟

نبذة عن تاريخ تأسيس المتاحف

تعتبر فكرة تأسيس المتاحف فكرة قديمة قدم البشرية، فالإنسان بطبعه ميال إلى جمع وحفظ كل ما يراه جميلا وهاما بالنسبة له، وتبدأ عملية الجمع تلك منذ مراحل الطفولة الأولى فترى الطفل يجمع بعض الأدوات والأغراض ويحفظها في مكان معين ويرتبها بالطريقة التي يراها مثالية، وعند ما يعيبث الغير بتلك الممتلكات نرى كيف يغضب الطفل وتثار حفيظته، وقد لا يضاهاى أهمية تلك الأغراض سوى ما يجمعه الكهول ويحبونه حد التقديس على اعتباره جزءا من الماضي الهام.

لكل فرد هوايته في الجمع منذ نعومة أظافره وحتى مراحل العمر المتقدمة، وتختلف الاهتمامات وتنوع بتعدد الأفراد والمجتمعات والثقافات، وتبقى من أكثر الأغراض والأدوات التي تستهوي الهواة على اختلاف مشاربيهم وتنوعها: (النقود، الطوابع، الصور، الساعات...) وفي العادة تتشكل لدي هواة الجمع مجموعات نتيجة ذلك الجهد التراكمي مع مرور الزمن، وتعتبر عنصر غنى وتفاخر وتمايز بين الناس، فنجد بعض المؤرخين يتحدثون عن أناس جمعوا كنوزا جعلتهم مضربا للمثل ككنوز قارون وكاترين ميديتش ونظام حيدر آباد «وقلما نجد في صفحات التاريخ أن إنشاء المتاحف كان بدافع المصلحة العامة وخدمة الجمهور، بل كثيرا ما كان متحفا خاصا يشتمل على مجموعة فردية من الممتلكات أو التحف الفنية. وربما كان هذا المتحف عند إنشائه في الماضي، منزلا خاصا متواضعا أو فخما، ثم فتح للجمهور بحكم تاريخه ومحتوياته. وكان المتحف قبل أن يصبح عاما ملكا خاصا لصاحبه سواء كان منزلا أو فيلا أو قصرا أو مسجدا. وربما كان خاصا ببعض الشخصيات أو هيئة أو مؤسسة أو منظمة»².

ومع مرور الوقت تطورت فكرة الجمع وأصبح أصحاب تلك المجموعات يهتمون بإحصائها ومقارنتها وترتيبها ودراستها. وساروا ينتقون المجموعات النادرة وظهرت عدة أسماء وعائلات مهتمة بهذا المجال،

وتشكل مدرسة ماتينيا (1431 - 1056م) الإيطالية التي امتلكت مجموعات خاصة ومتميزة شكلت النواة الأولى للمتاحف، وهو ما جعل البعض يعتبر إيطاليا البلد الأول الذي ظهرت فيه المتاحف في القرن 15م³.

إلا أن المتاحف لم تبرز بصفة فعلية إلا في القرن 18م، حيث بدأت تنجز المؤلفات حول علم المتاحف ويعد أول من ألف في هذا الميدان هو: كاسب ف. ناكيل (CASPAR.F. NEICKEL) حيث ألف سنة 1727 كتاب موزيوغرافيا (MUSEOGRAPHIA) باللغة اللاتينية، «وكانت أفكار الثورة الفرنسية والمنهج العقلاني في ألمانيا واهتمام الدول الاسكندنافية بمتاحف التقاليد الشعبية، ورغبة بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية في الاستفادة من المتاحف في قضايا التربية واعتماد الاتحاد السوفيتي على المتاحف في نشر الثقافة وتعميم المعرفة في أوساط الجماهير. كل ذلك أسهم فعليا في تقدم علم المتاحف وظهوره كعلم له مختصوه وطلابه، وبحوثه ومؤلفاته وتاريخه ونظرياته، ومجلسه الدولي ولجانه»⁴.

إذا كان علم المتاحف قد شهد تطورا كبيرا نتيجة للاهتمام المتزايد به، فإن المتاحف هي الأخرى قد عرفت في العقود الأخيرة ما يمكن أن نطلق عليه «الثورة المتحفية الحديثة»⁵، وذلك بسبب تنوع وكثرة المتاحف واتباعها أساليب مبتكرة وحديثة في العرض، حيث أضحت التكنولوجيا من أهم أدواتها وتستخدمها لحفظ البقايا الأثرية وإرضاء الجمهور والمجتمع المعاصر.

تعريف المتحف

يصعب تقديم تعريف جامع للمتحف بسبب تضارب الخلفيات والزوايا التي ينظر منها كل باحث وكذلك بسبب تعدد وتنوع المتاحف: متاحف الفنون الجميلة، متاحف العلوم الطبيعية، متاحف الأركيولوجيا والتاريخ. ومع ذلك يبقى من أهم تعاريف المتحف ما قدمه المجلس الدولي للمتاحف (ICOM)⁶ من خلال قانون الإيكوم المعتمد في

(1) وظيفة الحفظ

(La fonction de conservation):

يعتبر المتحف المكان المخصص لحفظ التراث بمختلف أنواعه، ففيه يتم حفظ المجموعات الأثرية ومختلف أنواع القطع والأدوات التراثية ذات القيمة الهامة من أجل صيانتها أمام عمليات النهب والسرقه والتخريب والإهمال التي قد تطالها ومن مخاطر العوامل الطبيعية من جهة أخرى.

يجب أن يكون المتحف مجهزا بطريقة خاصة وتوفر فيه الظروف الملائمة حتى يحفظ مقتنياته من الضياع والتلف، وتتعرض الممتلكات الثقافية لثلاثة مخاطر رئيسية هي:

(2) السرقة (Le vol):

تستهدف السرقة أنواعا محددة من الممتلكات الثقافية والتي تكون لها قيمة مادية معتبرة كالتحف الفنية (les oeuvres d'art) واللوحات (orfèvreries) والمجوهرات (les bijoux).

(3) التخريب (Le vandalisme):

هو عملية تستهدف بعض الممتلكات الثقافية وحتى المواقع الأثرية من أجل تشويهها أو تخريبها أو تدميرها بفعل عوامل سياسية واجتماعية وأمنية.

(4) الإهمال (La négligence):

قد تتعرض بعض الممتلكات الثقافية للإهمال وهو ما يجعلها أمام الكثير من المخاطر الطبيعية والبشرية!

(5) وظيفة العرض

(La fonction d'exposition):

تعرض التحف الفنية والأدوات التراثية في المتحف من أجل تقديمها إلى زوار المتحف بهدف التعريف بها ونقلها إلى الجمهور، فوظيفة العرض هي¹⁰: «تقديم التحف الفنية للجمهور والوثائق والأدوات التي تتعلق بموضوع محدد»¹¹.

الاجتماع السادس عشر للمنظمة في هولندا، والذي عدل في الاجتماع الثامن عشر في النرويج سنة 1995م، ومن ثم في الاجتماع العشرين في اسبانيا سنة 2001، والذي يعرف المتحف بأنه⁷ «مؤسسة دائمة ليس لها هدف ربحي تخدم المجتمع وتطوره، مفتوحة للجمهور وتحتوي على التراث المادي وغير المادي للبشرية وبيئتها فتحفظه وتدرسه وتبثه. لغرض الدراسة والتعليم والتمتع»⁸.

وقد قسم جورج هنري ريفريه المتاحف إلى أربع مجموعات رئيسية هي⁹:

1. متاحف الفنون:

- متاحف الفنون التطبيقية.
- متاحف المشاهد المدرسية.
- متاحف الموسيقى والرقص.
- المتاحف الأدبية.
- متاحف التصوير والسينما.
- متاحف العمارة.

2. متاحف علوم الانسان:

- متاحف التاريخ والآثار وعصور ما قبل التاريخ.
- متاحف الاثنولوجيا والأثنوغرافيا والفلكلور.
- المتاحف التعليمية.

المتاحف الطبية.

3. متاحف العلوم الطبيعية.

4. متاحف العلوم والتقنيات.

وظائف المتحف

للمتحف عدة وظائف تهدف في مجملها إلى حفظ وعرض وتأمين وتقديم الموروث الثقافي إلى الجمهور باعتباره أحسن معبر عن الذاكرة الجموعية، وتلك الوظائف هي:

(6) الوظيفة العلمية

(La fonction scientifique):

من وظائف المتحف الإشراف على الدراسات العلمية سواء كانت دراسة الوثائق أو الدراسات الأركيولوجية والتاريخية. ويمكن أن تجرى تلك الدراسات في داخل المتحف من طرف المتخصصين العاملين في المتحف نفسه على بعض الأدوات التراثية من أجل الحصول على بعض النتائج العلمية، كما يمكن أن تجرى في الميدان بإشراف من المتحف ويكون ذلك بهدف الحصول على أدوات ومقتنيات تاريخية تثرى المتحف، ويمكن في بعض الحالات أن يجتمع النوعان كما يحدث في الحفريات الأثرية حيث تجرى بحوث ميدانية يتحصل من خلالها على القطع والأدوات الأثرية فتجلب إلى المتحف من أجل تعميق الدراسة ثم ينتهي بها المطاف في رفوف المتحف.

(7) الوظيفة الترفيهية

(La fonction d'animation):

يجب على المتحف أن يكون فعالاً ونشطاً في المحيط الثقافي للمدينة ومنطقة وجوده وذلك من خلال القيام بمختلف الأنشطة الثقافية في جميع المناسبات والمواسم المحلية والوطنية بل حتى الدولية ومن أهم تلك الأنشطة نذكر: العروض المؤقتة، الجولات المصحوبة بمرشدين، الحفلات الثقافية، الندوات، الورشات الثقافية والعلمية...

النواة الأولى للمتاحف المحلية الخاصة في ولاية أدرار، والتي سنتناولها بشيء من التفصيل.

عرفت الولاية ظاهرة المتاحف الخاصة مع نمو السياحة بها- (الفترة ما بين 1996 - 2007)- حيث أصبحت جزءاً من المشهد السياحي وقد حاول المكتب الوطني للمتاحف تنظيم مسألة عرضها للقطع الأثرية التي لا يحق لها قانونياً حيازتها، وتم البحث عن صيغة قانونية تسمح بعرض القطع الأثرية في تلك المتاحف بصفة الإعارة وتبقى ملكيتها للدولة الموريتانية.

وتتجلى أهمية المتاحف الخاصة في كونها تعد أهم وسيلة من أجل:

- جمع الآثار والأدوات التقليدية

- حفظ المنقولات الأثرية في أدرار

- عرض مختلف تلك القطع والأدوات الثمينة.

وتحتوي المتاحف الخاصة في الولاية على آلاف القطع الأثرية المختلفة (فؤوس حجرية، الرمح، أدوات تقليدية، مخطوطات) لكن جلها لا يلتزم بالمعايير الدولية لحفظ وجلب المقتنيات الثقافية وبشكل خاص الأثرية منها، مما حد كثيراً من القيمة الأثرية والعلمية لهذه التحف وجعلها أمام إشكالية القيمة الأثرية المحدودة¹³!

نماذج من المتاحف الخاصة في أدرار

(1) متحف أتويزكت:

يوجد في أدرار العديد من المتاحف الخاصة تحتوي آلاف القطع الأثرية¹⁴. ويعد متحف أتويزكت والذي بدأت فكرة تأسيسه منذ سنة 1996م مع الخليل ولد النباه والقطب ولد أنتهاه من أهمها، وهو متحف أركيولوجي/اثنوغرافي، يحتوي على آلاف القطع الأثرية (حوالي 0007 قطعة أثرية) موزعة على النحو التالي¹⁵:

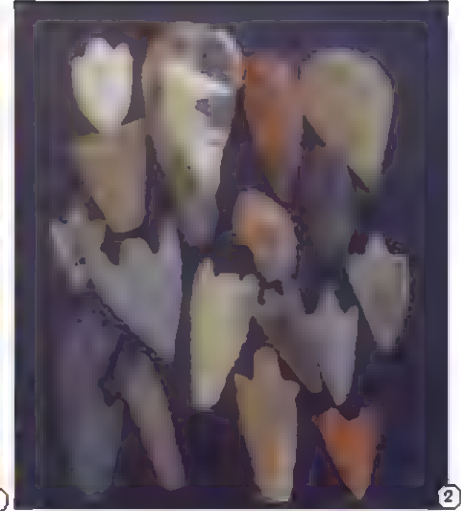
4400 قطعة حجرية من العصر القديم (النيوليتي).

نشأة المتاحف الخاصة في أدرار

شهدت ولاية أدرار موريتانيا ظاهرة المتاحف الخاصة منذ انطلاق السياحة الصحراوية والثقافية في الولاية، وتجسدت تلك الظاهرة من خلال مبادرات فردية انطلقت في تسعينيات القرن المنصرم، تهدف إلى جمع وحفظ الممتلكات الثقافية والقطع التاريخية¹²، وبفضل الكثير من الجهد والمثابرة نجح أصحاب تلك المبادرات في حفظ جواهر هامة من التراث المحلي، لتشكل تلك المقتنيات



عملات قديمة



بعض أدوات العصور الحجرية



طوابع بريدية قديمة

يتميز متحف أنويزكت بوفرة الأدوات الحجرية التي توجد به، فقد جمعت من مختلف المواقع الأثرية في أدرار، مواقع تحتوي على الكثير من المنقولات الأثرية التي صنعت في فترات مختلفة، فالإنسان قد استوطن الصحراء منذ حوالي المليون سنة وتشير الآثار التي وجدت إلى ثقافات متعددة كالآشولية¹⁶ والمستيرية والعطرية¹⁷. تشير الدراسات الأثرية المنجزة في مختلف المواقع الأثرية إلى استخدام الإنسان القديم الحجارة في كثير من صناعاته وتنتشر

- 500 قطعة من الأدوات المنزلية والحلي والألعاب
- 200 كتاب مخطوط.
- 400 مخطوط / عقود، رسائل، فتاوى، مدائح.
- 350 قطعة من النقود والعلامات العسكرية من العهد الفرنسي.
- 2500 من الطوابع البريدية ولقود موريتانية من الإفرك إلى الأوقية.
- لماذج من الممتلكات الثقافية التي يحتوي عليها المتحف، تبين جوانب في الصور (2 - 3 - 4 - 5).

قد جمعها أصحابها بفضل سنوات من العمل والجمع المتواصل، لكن عدم التقيد بالمبادئ الأساسية التي توصي بها اليونسكو ومؤسسة كيتي في «استمارة تحديد هوية القطعة» يجعل جل المتاحف الخاصة في أدرار أمام إشكالية القيمة الأثرية المحدودة، ويحد كثيرا من القيمة الأثرية لتلك القطع وتبقى تساؤلات هامة حول القطعة الأثرية بدون أجوبة، ما هو نوع القطعة الأثرية؟ ما هي المواد والتقنيات المستخدمة فيها؟ ما هي مقاييس وعلامات وسمات تلك القطعة؟ ما هو عنوان وموضوع تلك القطعة وإلى أية حقبة زمنية تعود؟

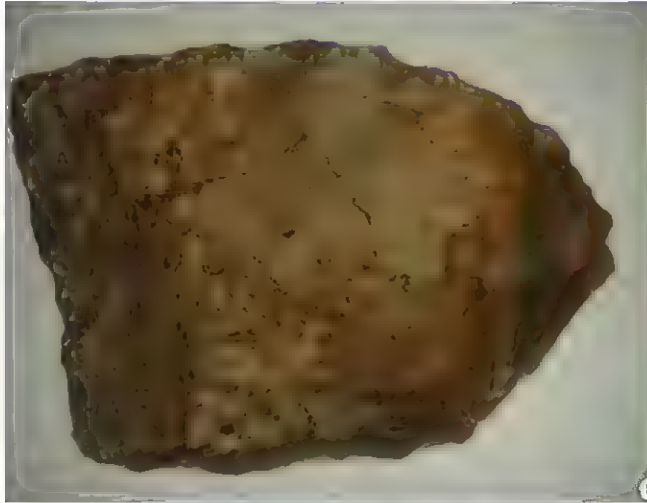


العؤوس دات الوجهين (Bifas)



أدوات بعلبديه

أداة استخدمها الإنسان في العصر الحجري القديم في حدود 1000000 سنة قبل الآن، وتستخدم للقطع، لها رأس مسن من الحاسن، ويختلف شكلها ولونها من منطقة لأخرى نظرا لطبيعته الحارة المصنوعة منها.



العؤوس دات الوجهين (Bifas)

أداة استخدمها الإنسان في العصر الحجري القديم في حدود 1000000 سنة قبل الآن، وتستخدم للقطع، لها رأس مسن من الحاسن، ويختلف شكلها ولونها من منطقة لأخرى نظرا لطبيعة الحارة المصنوعة منها.



الرحى (أرج)

أداة تستخدم للطحن، من المرجح أنها ترجع لحقبة العصر الحجري الحديث وهي عبارة عن صفيحتين من نوع خاص من الصخور على شكل دائري، في صفيحة العليا عود سهل عملية دوران الجزء الأعلى على الجزء الأسفل وهو ما يسبب عملية ضغط مكثف من أجل طحن المادة المراد طحنها، وعلى الأرجح قد استخدمت في حدود 4000 سنة ق.م (مع اكساف الزراعة في حضارة تشيت، حيث أنتج الإنسان ولبت رراعية محبلة).

المنقولات الأثرية في مواقع متعددة، فآثار الحجري القديم منتشرة في كل مناطق البلد من الأزرق قرب ازويرات حتى هضاب أفلة وإن كانت تتركز أساسا في منطقة «اتراب الحجر»¹⁸ وفي مناطق خاصة منها كمنطقة الباطن في أدرار¹⁹.

إلا أن معظم تلك المواقع الأثرية لم يحظ بدراسات مختصة ومعقدة من أجل التعرف على مخزونها الأثري الهام «فالدراسة لم تشتمل بعد إلا بعض المواقع وبصفة سطحية منها مواقع في شمال أدرار، وإن كانت الأخيرة حظيت باهتمام أكبر أما الآثار في باقي البلد فلا يوجد عنها في الغالب إلا بعض الإشارات ولم تحظ مناطق كثيرة في الشمال والشرق بأكثر من مرور الكرام»²⁰.

وقد استخدم الإنسان القديم الحجارة من أجل صناعة جل أدواته فصنع منها أدوات الطحن «الرحى» و«الصفية» وأدوات القطع كالقأس الحجري «أكويديم الذيب» وأدوات القنص «كبوشريك». كما استخدم الخزف في فترات لاحقة حوالي 5000 ق.م²¹ وهو ما سمح له بتخزين الماء والحبوب وطبخ الأطعمة، وبذلك حدد من ظروف الطبيعة التي تحيط به.

نماذج من الأدوات الأركيولوجية المختلفة، والتي تمثل جوانب هامة لثقافات حقبة ما قبل التاريخ، حيث استخدم الإنسان القديم الحجارة في صناعة معظم أدواته في الصور (6 - 7 - 8).

إن هذه الأدوات وغيرها منتشرة في مواقع مختلفة في جميع مناطق الوطن ففي أدرار موقع البيظ الذي وصفه تيودور مونو بأنه يحتوي على ما يحمل أربع عريات قطار من الآثار²¹ والغلاوية، وليست هذه الأدوات إلا نماذج بسيطة على ما تحتويه الصحراء من كنوز أثرية تحتاج الكثير من البحث والتنقيب.

(2) متحف أماطيل:

يقع متحف أماطيل جنوب مدينة أطار على بعد 40 كلم، على طريق الرابط بين أطار والعاصمة انواكشوط، وهو متحف خاص أسسه إبراهيم ولد

أخيار على أنقاض معركة أماطيل التي شهدتها المنطقة بين المقاومة الموريتانية وكتيبة فرنسية بقيادة العقيد هنري كورو 1908، وجمع فيه عشرات الأسلحة التقليدية بفضل جهد شخصي، يعكس المتحف جانباً هاماً من تاريخ مقاومة الاستعمار الفرنسي في موريتانيا.

حصل المتحف على الترخيص الرسمي بعد حوالي 10 سنوات من العمل الميداني، ويحتوي على أنواع نادرة من الأسلحة التقليدية المعروفة محلياً بـ«لخشام» و«الخماسية» إضافة للأسلحة البيضاء كالنصال والخناجر، وعلى أغراض نادرة استخدمت في المعارك التي جرت بين المقاومة الموريتانية والاستعمار الفرنسي، كما توجد به بعض الأدوات والمستلزمات التي فر عنها المستعمر في المعارك المتفرقة التي انهزم فيها، وخصوصاً معركة أماطيل²².

مسؤولية المتاحف الأهلية!

تدخلت الدولة الموريتانية بعد تطور ظاهرة المتاحف الأهلية الخاصة، من أجل تنظيم مجال عملها والبحث عن صيغة قانونية يتم بموجبها عرض الممتلكات الثقافية مع مراعات حفظ وسلامة تلك المقتنيات الهامة، ومراعات التزام أصحاب تلك المبادرات بالقوانين الوطنية والدولية التي صادقت عليها الحكومة الموريتانية والتي تشكل الضمان الأساسي لسلامة وديمومة التراث بمختلف أشكاله، وحددت الجهات الوصية بعض الشروط والالتزامات لاقتناء وعرض تلك القطع بصفة الإعارة وتبقى ملكيتها للدولة، ويمكن التعرف على تلك الضوابط من خلال الوثيقة القانونية لترخيص «متحف اتويزكت» والتي تقول:

بموجب المرسوم رقم 175-2007 الصادر عن مجلس الوزراء بتاريخ 06 سبتمبر 2007، وبصلاحيات الوزير الأول ومجلس الوزراء، والرسوم رقم 097-2009 صادر بتاريخ 11 أغسطس 2009،



الأسلحة البيضاء وبعض مقتنيات الجنود الفرنسيين

لمراقبة منتظمة من طرف المصالح الفنية لوزارة المكلفة بالثقافة، ولا تعرض في هذا المتحف إلا بصفة الإعارة.

- المادة الرابعة: المسؤول عن المتحف يجب أن يقوم بدون تأخير بمجرد شامل للأدوات الأركيولوجية التي بحوزته، كما يجب عليه أن يخضع لرقابة منتظمة من طرف المديرية المكلفة بالتراث والثقافة والمكتب الوطني للمتاحف.

- المادة الخامسة: إذن الاستغلال هذا لا يعطي حق التنقيب الأثري²³.

يتضح من خلال المواد القانونية التي تنص عليها وثيقة ترخيص «متحف أتويزكت» حجم المسؤولية الجسيمة الملقاة على كاهل أصحاب المتاحف الأهلية من حماية وعرض وتأمين الممتلكات الثقافية التي بحوزتهم، ممتلكات متعددة وتنقسم في معظمها بين شقين كبيرين أركيولوجي واثنوغرافي تمثل مختلف الثقافات التي شهدتها المنطقة منذ العصور الحجرية وحتى يوم الناس هذا، وتعتبر

الذي يتعلق بتعين أعضاء الحكومة، والمرسوم رقم 2010-058 صادر بتاريخ 06 مايو 2010، المحدد لصلاحيات وزارة الثقافة والشباب والرياضة وتنظيم الإدارة العامة لقطاعاتها.

و بموجب الطلب المقدم من طرف المعني بتاريخ 07/مايو/2009، ونتيجة لدراسة الملف من طرف مديرية التراث والثقافة.

صدر المرسوم التالي:

- المادة الأولى: يرخص للسيد الخليل ولد الداه بافتتاح متحف للتراث الثقافي في أدرار يسمى «متحف أتويزكت».

- المادة الثانية: «متحف أتويزكت» مهمته حماية وتأمين وعرض الممتلكات الثقافية التي تشمل تراث هذه المنطقة، وفقا لأخلاقيات المتاحف.

- المادة الثالثة: المجموعات الأركيولوجية التي في المتحف هي ملك للدولة، ويجب أن تخضع

المتاحف الخاصة بما تحتويه من ممتلكات ثقافية عن مدى غنا وثراء الثقافة المحلية، ولكن السؤال المطروح هل يمكن أن تقوم تلك المتاحف بدورها على أكمل وجه في ظل ضعف الإمكانيات المادية ونقص الخبرات البشرية وشح الدعم والرعاية التي تحظى بها تلك المؤسسات الأهلية الفتية؟!

مشاكل المتاحف الخاصة في أدرار

تواجه المتاحف المحلية في أدرار مجموعة من الصعوبات التي تؤثر بصفة كبيرة في تأدية واجبها والقيام برسالتها على أكمل وجه، كما تجعل المقتنيات الثقافية التي تحتضنها تلك المؤسسات أمام الكثير من المخاطر والتحديات التي تحد من قيمتها وقد تعرضها للتلف مع مرور الوقت، ومن أهم تلك:

1. أثناء عملية الجمع: تواجه الآثار المنقولة الكثير من الأخطار أثناء عملية الجمع حيث لا يوجد لدى المتاحف الخاصة خبراء في مجال التراث والآثار، لذا لا تخلو عملية الجمع من نواقص جمة في طريقة اقتناء مختلف الأدوات الأثرية بصورة لا تراعي المعايير العلمية المتعارف عليها دوليا.

2. أثناء عملية الحفظ: لا يتم حفظ الممتلكات الثقافية في وضعها المناسب وذلك بسبب نقص الخبرة وتواضع الإمكانيات المتاحة، وهو ما يجعلها عرضة للعوامل المناخية وغيرها من الأفات التي تسبب خطرا عليها، تنوء هنا بالجهود المبذولة من طرف أصحاب تلك المتاحف من أجل حفظ الموروث الثقافي رغم ضعف الإمكانيات.

3. أثناء عملية العرض: تعرض الممتلكات الثقافية في المتاحف الخاصة بصورة شبه بدائية فنقص الوسائل أثر بصورة سلبية (ضيق المكان، الإضاءة الباهتة)، كما أن غياب الخبرة في المجال جعلت

عملية عرض تلك القطع تتسم بغياب التناسق المطلوب في مثل تلك الفضاءات الثقافية.

إن عدم تقيد المتاحف الخاصة بالشروط العلمية (استمارة تحديد هوية القطعة) يجعل كل القطع الأثرية التي بحوزتها رغم وفرتها (حوالي 7000 آلاف قطعة في متحف أتويزكت ومئات القطع الأثرية في متحف دار السلاح وحوالي 300 قطعة أثرية في متحف أتييد) محدودة القيمة العلمية والأثرية، وربما الشيء الإيجابي هو حفظ تلك الآثار من النهب مع أن طبيعة الحفظ والعرض لا تتلاءم مع المعايير الدولية²⁴.

نخلص إلى أن المتاحف الأهلية في أدرار موريتانيا ظهرت منذ تسعينيات القرن الماضي مع بروز السياحة الصحراوية والثقافية في ولاية أدرار، وقد لعبت دورا هاما في حفظ التراث المحلي، وذلك من خلال جمعه بطرق شتى (جمع الآثار المنقولة بصيفة ميدانية، إعاره بعض اللوازم ذات القيمة التاريخية كالمخطوطات والحلي، شراء بعض الأدوات التقليدية من الأهالي)، كما ساهمت في التعريف به من خلال تقديمه للجمهور (المواطنون، السواح)، وقد بدأت تلك المتاحف بفضل جهود فردية لم تكن تحظى بالشرعية القانونية في بداياتها الأولى، وهو ما جعل أصحاب تلك المبادرات يسعون إلى الترخيص الرسمي من طرف الجهات الوصية وبفضل التنسيق بينهم والجهات الرسمية تدخلت الدولة من أجل تنظيم قطاع المتاحف الأهلية ومنحها صفة قانونية حتى تقوم برسالتها بشكل منسجم مع النظم الضابطة للقطاع الثقافي في البلد.

معظم المتاحف الأهلية لم يكن مشكل الترخيص هو العائق الوحيد أمامه من أجل القيام بمهمته النبيلة على أكمل وجه، فقلة الإمكانيات المادية ونقص الخبرات البشرية أثرت بشكل كبير في عمل تلك المؤسسات الثقافية، مؤسسات تحتاج الكثير من الاستثمار المادي والبشري من أجل حفظ

التراث والثقافة الشعبية الموريتانية التي كانت تهددها الكثير من المخاطر (الطبيعية والبشرية)، وبفضل سنوات من العمل المتواصل والتضحية بالوقت والمال استطاعوا جمع وحفظ أكبر قدر ممكن من التراث المحلي.

التراث المحلي بصفة مقبولة وتحترم المعايير المتعارف عليها دوليا في مجال المتاحف.

ومهما يكن من أمر فإن أصحاب تلك المبادرات الرائدة يستحقون الإشادة والدعم على الجهود الكبيرة التي بذلوها في سبيل حفظ جزء كبير من

pagne, 6 juillet 2001).

9. RIVIERE Georges-Henri, 1989, Leçon de Georges Henri Rivière, in La muséologie Selon Georges-Henri Rivière, Textes et témoignages, Dunod, Paris, p.90.

10. الترجمة جهد شخصي.

11. André (G.), Noémie DROUGUET, «La muséologie», histoire, développements et enjeux actuels, ARMAND COLIN, 2é édition, 2006, chapitre 4, «l'exposition : la fonction de présentation», p. 103,104.

12. من أصحاب تلك المبادرات نذكر: الخليل ولد أنتهاه مؤسس متحف أتويزكت وأحمد ولد أخيار مؤسس متحف أماطيل ولينة بنت أمم مؤسسة متحف أنيد وسيد محمد عابدين سيدي في وادان وغيرهم...

13. يتم في الغالب جمع المنقولات الأثرية بفضل جهود شخصية، يقوم بها في العادة أشخاص مهتمون بحفظ الموروث الثقافي وبمبادرات فردية في معظم الأحيان، لكن عملية الجمع تلك قد لا تراعي بضرورة المعايير العلمية المتعارف عليها في جمع وحفظ الممتلكات الثقافية، ويرجع ذلك إلى نقص الخبرات والإمكانيات في هذا المجال.

14. "... مجال الدراسة الأثرية شاسع ومتنوع، فهو يشمل الإنسان بذاته ويتتبع أنشطته، فالهياكل العظمية

الهوامش

1. التدابير القانونية والعملية لمكافحة الاتجار غير المشروع بالممتلكات الثقافية، «دليل اليونيسكو»، ص. 24-27.
2. مصطفى غنيم، عبد الفتاح، المتاحف والمعارض والقصور، منشورات كلية الآداب جامعة المنوفية، 1990م، ص. 12.
3. زهدي، بشير، المتاحف، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، ط. الأولى، دمشق، 1988، ص. 23.
4. م. س. ص. 11.
5. سعيد، الحجي، «متاحف الآثار هويتها، تطورها و واقعها المعاصر» مجلة جامعة دمشق- المجلد 30 العدد- 43، 2014. ص. 01.
6. المجلس الدولي للمتاحف (International Council of Museums) هو مؤسسة غير حكومية تأسست سنة 1947 ليس لها هدف ربحي تضم 21000 عضو (ما بين مؤسسة و فرد) في 146 دولة.
7. الترجمة جهد شخصي.
8. Extrait des Statuts de l'ICOM, adoptés par le 16e Assemblée générale de l'ICOM (La Haye, Pays-Bas, 5 septembre 1989) et amendés par la 18e Assemblée générale de l'ICOM (Stavanger, Norvège, 7 juillet 1995) puis par le 20e Assemblée générale de l'ICOM (Barcelone, Es-



قراءة نقدية في كتاب (حكايات شعبية من البحرين ؛ من الأدب الشعبي البحريني)

أ. محمد الإدريسي - كاتب من المغرب

- 1 -

صدر مع العدد 37 من مجلة «الثقافة الشعبية» (الصادرة بالتعاون مع المنظمة الدولية للفرن الشعبي) كتاب جدمهم حول «حكايات شعبية من البحرين: من الأدب الشعبي البحريني»، من إعداد وجمع وتدوين الباحثة «فاطمة محمد الحوطي»، والذي يقدم توليفة منتقاة بعناية لمجموعة مهمة من الحكايات الشعبية المتداولة في المجتمع البحريني قبل ثلاثين سنة في شكل مادة خام قابلة للقراءة والاستئناس من جهة، والتحليل والاستثمار والدراسة الأنثروبولوجية والسوسيولوجية والنسائية من جهة أخرى؛ من منطلق أن الباحثة قد عملت على تسجيل هذه الحكايات الشعبية مباشرة من أفواه أصحابها، سنة 1986، مع توضيحات وحواشي وهوامش تفسيرية لأهم المفاهيم

في البداية، ما يمكن أن نلاحظه على المؤلف هو عمد الكاتبة إلى تجميع وتسجيل الحكايات الشعبية الأربع والثلاثين، خلال مرحلة زمانية محددة، من أفواه راويات نساء، وهذه نقطة لها مبرراتها الابستيمولوجية والمنهجية - وأيضاً الذاتية - لدى الباحثة. في الواقع، وفي سياق هيمنة «ثقافة المشافهة» على الشرط الانطولوجي لمعيش الأفراد والجماعات وعلى البنية العامة للفعل الثقافي في المجتمعات العربية - ومنها المجتمع البحريني - يمكن النظر إلى المرأة - بخاصة المسنة - كـ «كتر حقيقي» داخل الأسرة والجماعة»، حيث تعمل على صون التراث الثقافي والاجتماعي المحلي من جهة، وتصر على نقله إلى الأجيال الناشئة وضمان إعادة إنتاجه المستقبلية من جيل لآخر من جهة أخرى. ونتيجة لذلك، يمكن أن نعتبر الاهتمام بتدوين الحكايات الشعبية من أفواه النساء هو بالضرورة تعزيز لانتروبولوجيا الحكاية الشعبية من منظور نسائي، بالشكل الذي نعيد معه الاعتبار للمرأة العربية بوصفها حجر الزاوية في الثقافية الشعبية المحلية.

يمكن أن نلمس انفراد الشيوخ والمسنين بالتراث الحكائي والحكواتي في السياق المغربي كذلك، حيث عُرفت العديد من المناطق والمجالات الاجتماعية -ساحة جامع الفنا بمراكش على سبيل المثال - بكونها «ذاكرة جماعية» (للمنطقة المحلية) وذاكرة اجتماعية (بالنسبة للمجتمع) تؤرخ للحظات منسية من التاريخ الاجتماعي والثقافي للمجتمع المغربي في السياقين الحديث والمعاصر. وأسهم هذا الأمر في إنتاج ما يمكن أن نسميه بتحديد الأدوار الاجتماعية في مجال الحكى، بحيث أن «الحياة السوسيو مهنية» للرجل في المجال العام فرضت عليه إنتاج ونقل أنماط حكواتية وحكاية خاصة مقترنة بالبنية العامة للثقافية البطريكية، في حين أن طبيعة «الحياة المنزلية» للمرأة داخل المجال الخاص جعلتها تختص بإنتاج وإعادة إنتاج حكاية وحكواتية تتغنى بواقع المرأة وعلاقتها بالآخر - الرجل

والمصطلحات المستعملة محليا وإقليميا، لجعلها متاحة لعموم القراء بالعالم العربي.

في الواقع، ظل الأدب الشعبي الخليجي - عامة - غير معروف بشكل كبير لدى «المجتمعات المغاربية» (بخاصة دول المغرب العربي وشمال إفريقيا)؛ بحكم أن البعد الجغرافي أسهم في الرفع من حدة التباعد الثقافي والاجتماعي، إضافة إلى شبه تغييب هذا الإرث الحضاري ضمن نسق البراديغمات العلمية والأكاديمية المشتغلة حول التراث الثقافي والاجتماعي العربي. لذلك، نجد أن المجتمع المغربي - ثقافيا وعلميا - ظل غير منفتح على التراث المادي واللامادي الخليجي - عامة - وغير مواكب بشكل كبير لجديد ما يكتب وينشر حول هذه المجتمعات، بالشكل الذي يمكن أن نتحدث معه عن «خصام» براديغمي بين المشرق والمغرب مرتبط بالتراث الثقافي والاجتماعي دام لعقود طويلة.

مع ذلك، وعلى الرغم من الحركية التي أضحت يعرفها حقل النشر والتأليف في المنطقة العربية - من خلال انتقال المركزية الثقافية من محور القاهرة - دمشق - لبنان نحو دول الخليج العربي، إلا أن الاهتمام بتبادل التجارب وتقاسم المعارف والدراسات المقترنة بالتراث الشعبي المادي واللامادي لا يزال ضعيفا وفي حاجة إلى وعي أكاديمي حقيقي من طرف الجماعات العلمية المحلية، في أفق تنمية الاهتمام العربي بأهمية التراث في تحقيق التنمية. في الواقع، لا يجب أن ننسى الدور الفعال الذي تلعبه مجلة «الفنون الشعبية» (مصر)، ومجلة «الثقافة الشعبية» (البحرين) ومجلة «الموروث» (الإمارات العربية المتحدة) ... في حماية وصون التراث الثقافي المادي واللامادي في العالم العربي وتوجيه اهتمام الجماعات العلمية نحو مدارسته وتحليله، والتي تظل نماذج يحتذى بها بالنسبة لباقي الدول العربية غير المنخرطة في هذا الرهان العلمي والتراثي، وتحتاج إلى مزيد من الدعم والمساندة المحلية، والإقليمية والدولية.



ضمن الأنثروبولوجيا الثقافية والشعبية المقارنة في السياق المغربي، حيث من الممكن أن يفتح الأمر الباب أمام الكشف عن مختلف أنماط وتحليلات التلاقى الثقافي والاجتماعي - وحتى الاقتصادي والتجاري - (التاريخي خاصة) بين الضفتين الشرقية والمغربية وتأثيرها على صوغ وإنتاج وتطعيم التراث الثقافي المحلي والعربي.

فيما يتعلق بلغة نقل وتدوين «الحزاي» البحرينية، نجد أنها بسيطة إلى حد ما ومفهومة بالنسبة للجيل البحريني الشاب والمعاصر، وأيضاً بالنسبة للمجتمعات الخليجية عامة، نظراً لبساطة السرد والحبكة الدرامية ضمن نسق الحكايات الشعبية، وعمق الحمولات الأخلاقية والاجتماعية والثقافية - وأحياناً الدينية - التي تحملها. وكما أشرنا سابقاً، لم تعمل الكاتبة - ولا الناشر أيضاً - على تعديل أو إعادة كتابة وصياغة الحزاي وفق المنطق الموضوعي لتطور اللهجة البحرينية أو اللغة العربية،

أكثرهما تختص بالأبعاد السياسية والاجتماعية بصورتها العامة؛ أو على الأقل لم تحضر بشكل كبير في بنية الحكايات الشعبية النسائية. لكن بالعودة إلى المجتمع البحريني، نجد العكس تماماً، حيث أن المرأة تستفرد بدور المنتج للحكاية والناقل لها (وهو ما نلمسه في كون مجموعة من الراويات قد نقلن الحكايات الشعبية عن أمهاتهن بشكل مباشر) من جهة، ودور الراوي والمثلث لهذا التراث في عالم أضحي معولم ومشبك بشكل كبير من جهة أخرى.

مع ذلك، يجب أن نشير إلى مسألة «إتييمولوجية» غاية في الأهمية؛ تتعلق الأمر بإشكالية التسمية في الحكاية الشعبية. في البحرين تسمى الحكايات الشعبية بـ«حزاة» (جمع حزاي أو حزوات)، وفي المغرب تسمى [في الدارجة القديمة والتقليدية] بـ«الحجاية» (جمع حجيات) - رغم احتفاظ الدارجة المعاصرة بتسمية «لَحَايَة أو لَحَايَات». للأسف، لم تحظى هذه المسائل الجزئية بكثير من الاهتمام

مجتمع صحراوي- قبلي نحو مجتمع «منشيك» بفعل التحولات والتغيرات التي أحدثتها «ثورة البترول» -بالنسبة لمعظم دول الخليج العربي- وتأثير ذلك على نسق البنيات التراثية والتقليدية. لذلك، قد نعتبر هذه الحكايات الشعبية «شهادة» سوسيولوجية على واقع العلاقات والتفاعلات الاجتماعية داخل المجتمع البحري، ووثيقة تاريخية نفهم من خلالها الكيفية التي بموجبها تم هذا الانتقال البنيوي من مجتمع «صحراوي» إلى مجتمع «خدماقي-منشيك»، والأثر الذي وشمه في البنيات الذهنية للأفراد الجماعات.

- 4 -

مثلت الحكاية الشعبية ضمن النسق الثقافي للمجتمعات الانثروبولوجية (تلك المجتمعات التي تسيطر ضمنها سلطة العادة على الفرد وعلى المشروع المجتمعي ككل) آلية لنقل الموروث الثقافي اللامادي من جيل لآخر، وإدماج الأفراد والجماعات ضمن سلسلة الإنتاج الاجتماعي للقيم والأخلاقيات الاجتماعية. لذلك، نجد أن وظيفة الحزاي -إضافة إلى البعد السردي والتشويقي- تتمثل في تمرير وتلقين القيم والمبادئ والأخلاقيات الثقافية للأفراد، وبما أن رواية الحكاية البحرينية قد اقترنت بـ«عالم النساء» فإن ذلك قد أسهم في جعل الحزاة متغير نسقي في عملية التربية والتنشئة الاجتماعية. وما يعزز هذا الطرح هو عدم خلو أي حزاة من عبر وحكم وقيم يراد بها تهئ الأفراد (ذكورا وإناثا) لمواجهة -ومجابهة- الحياة المستقبلية التي تنتظرهم من جهة، وضمان عودتهم الدائمة لها من أجل تربية وتنشئة أبنائهم في المستقبل من جهة أخرى؛ أي ضمان إعادة إنتاج نفس البنية الثقافية.

ما يلاحظ على الحكايات الواردة في الكتاب هو كونها تحمل قيما ورسائل اجتماعية (التكافل، والوفاء...) وقيمية (الإخلاص، والتسامح والشرف...) وأخلاقية (الخير، الفضيلة...)، وفي

وللأمر مبرراته الابستولوجية والمنهجية وكذا الثقافية والاجتماعية؛ من منطلق الرغبة في الحفاظ على هذا «الموروث الثمين» والنادر وتوفير مادة خام للدراسة والتحليل والمقارنة من قبل المختصين، لكن مع ذلك سيكون من المفيد -في مرحلة أولى- التركيز على طبيعة الشروط الموضوعية والذاتية المتحكمة في تحولات اللهجة البحرينية من خلال البنية العامة لهذه الحكايات، في أفق فهم نسق الانتقال اللسني ضمن بنية الزمانيات والاجتماعية والثقافية المحلية.

- 3 -

عملت الباحثة على جعل مدينة «المحرق» (أهم جزيرة بعد الجزيرة الأم) مركز عملها الميداني في تجميع الحزاي البحرينية خلال النصف الثاني من سنة 1986، إلا أن ذلك لا يمنع من اعتبار أن هذه الحزاي تعبر بشكل كبير عن الموروث الثقافي والتاريخي البحري -بمختلف حمولاته- خلال ثمانينيات القرن الماضي؛ من منطلق أن اختيار الباحثة للمدينة لم يكن اعتباطيا بل نبع من وعي تاريخي بأهمية المجال في إنتاج الحكايات من جهة، وفي جعل المرأة تستفرد بدور راوي الحكايات من جهة أخرى. وتبعاً لذلك، نسجل أن تيمات الحكايات ومواضيعها وإطارها الاجتماعي والأخلاقي قد نبع من الطبيعة السوسيوإيمانية للحركية المهنية والإيقاعات البحرية -الساحلية للمنطقة، حيث أن خروج الرجل إلى البحر -بزمانياته الاجتماعية والثقافية الخاصة (والتي تحتاج إلى دراسات مستفيضة في الواقع)- فرض على المرأة الانزواء في الفضاء المنزلي الخاص، وبالتالي احتكار «الرأس مال الرمزي» لإنتاج وإعادة إنتاج الحزاي و«السلطة الرمزية» لنقلها وتلقينها من جيل لآخر.

يمكن اعتبار أن اختيار الكاتبة لحقبة الثمانينات، من أجل تدوين هذه الحزاي، يجعلنا نقف عند طبيعة الشروط الموضوعية المتحكمة في إنتاج الانتقال الاجتماعي والثقافي للمجتمع البحري من



في حين أن الشرط الموضوعي لمراس سوسولوجيا وأنثروبولوجيا الأديان ينبعها إلى أن كنه الظاهرة الدينية - الشعبية أو الرسمية - يكمن في تلك الدلالات التي يضيفها الفاعلون على أفعالهم، وعلى المعاني الخفية والرمزية للخطابات وليس فقط فيما يصرح به بالمكاثبة والمشاهدة.

يظل المكون الديني عنصرا جوهريا ضمن بنية الحكاية وسياق التلقي؛ من منطلق أن البيئة الثقافية لشبه الجزيرة العربية ظلت عبر التاريخ تعمل على استدماج الأنساق الدينية ضمن تصوراتها الثقافية والفكرية وممارستها الاجتماعية والاقتصادية، لذلك تختلف طرق التعبير عنه أو دماجه في المكون الحكائي، إلا أنه يظل حاضرا باستمرار في البنيات الموضوعية والبنيات الاجتماعية للأفراد والجماعات: هذا هو الدرس الذي تعلمه لنا أنثروبولوجيا الأديان. وقد تختلف طرق تصريفه ضمن نسق الحكاية، واستبطانه في متن الحكى نفسه، إلا أن وظيفة المتخصص تكمن في الكشف عن المكونات الخفية لحضور الديني في نسق الحكائي؛ بخاصة التدين في شقه الشعبي والتقليدي.

تجدر الإشارة إلى أن تدخل الأزمنة السردية وترباطها، في سياق الحكايات، وتفاعل الخيال مع

الآن نفسه تحمل قيم ورسائل مناقضة (التسيد، السيطرة والهيمنة، المكيدة، الشر، الاستغلال...) وتتعايش -ضمن النسق السردى- بشكل اعتباطي مع بعضها البعض؛ إلى درجة يصعب معها أحيانا تمييز التيمة الجوهريّة للحكاية دون النظر في اختتاميتها. ونتيجة لذلك، تصبح الحزاة تعبيرا ثقافيا عما هو كائن واستشرافا -فلسفيا- مستقبليا لما يجب أن يكون عليه الناس والمجتمع في تفاعلاتهم وعلاقاتهم الثقافية، ويتداخل المعنى والدلالة بالقيمة والمبدأ. يدفعنا هذا الأمر للتنبيه إلى ضعف الاشتغال العلمي بمدارسة هذه الحكايات دون تبني نهج متداخل ومتعدد التخصصات؛ من منطلق أن «الأسرار الثقافية والاجتماعية» لهذا الكنز الحكائي ثاوية فيما وراء السطور أكثر من ظاهرها.

لفت التباهي في مقدمة الكتاب إشارة الباحثة إلى عدم تضمن الحزاي الواردة لقيم أو معاني دينية - في الحقيقة، تقصد النسق العام للحكايات - سواء مصرحة أو مبطننة، وهو حكم لا ينم عن مدارسة واحتكاك كبير بالمنطق البراديغمي والإنعكاسي لعلوم اجتماع الثقافة الشعبية - بخاصة في السياق العربي - أو على الأقل قراءة عامة وسطحية للمعاني والدلالات البنيوية - وليس النسقية - للحزاي،

والكيف... ضمن براديغم الاشتغال على التراث الثقافي بمختلف تجلياته.

في الختام، يظل هذا الكتاب «شهادة» و«وثيقة» تاريخية واثروبولوجية على حقبة مهمة من التاريخ المعاصر للمجتمع البحريني، ويمثل أرضية أولية للاشتغال العلمي والمقارن على واقع ومصير الحكايات الشعبية في المجتمع البحريني - والمجتمعات العربية بشكل عام - في سياق انشباكية وعولمة الأنماط الثقافية للحياة من جهة، والانتقال الاجتماعي نحو ثقافة الصورة التي أضحت منافس لثقافة المشافهة، بوصفها المتغير المركزي في حياة الحكايات الشعبية واستمرارية الأدب الشعبي، من جهة أخرى. لكن مع ذلك، وبالعودة إلى السياق المغربي، نجد أن التعاطي مع التراث الثقافي المحلي -الإقليمي والعربي- لا يزال غير مواكب للغنى الإثني والثقافي الذي يميز المجتمع المغربي، ويجعلنا نرى في إمكانية تبادل التجارب والخبرات والدراسات والأبحاث بين «الجماعات العلمية» المغربية ونظيرتها الخليجية ضرورة لا غنى عنها إذا أردنا مواكبة التحولات الكونية التي يعرفها تعاطي الدول الغربية مع موروثها الثقافي والاجتماعي، والحرص على صون الخصوصيات المحلية في سياق عالم متحول وغير متكافئ على نحو متزايد باستمرار.

التخييل الإبداعي، يضيف على الحزاوي قيمة خاصة تمكننا من الكشف عن العلاقة بين التخييل (حضور الحيوانات الناطقة، الأحداث الميثولوجية...) والأسطورة (بخاصة تلك المرتبطة بالمسلمات اللواتي يشعرن بالوحدة وتخلي المجتمع عنهن واعتراف الثقافة بهن) من خلال التجلي والحضور الخفي (صعب التحديد ويحتاج إلى مراس وعدة منهجية أنثروبولوجية ولسانية) والصريح للقيم والحمولات الدينية والتاريخية (على الرغم من ضعف التصريح المباشره ضمن سرديّة الحكاية).

- 5 -

يظل التعاطي مع الأدب الشعبي في العالم العربي بالجمع والتصنيف، قبل المدارس والتحليل العلمي، في حاجة إلى استراتيجيات علمية متعددة التخصصات -ومتعددة الأقطار- من أجل توفير قاعدة عمل واشتغال للباحثين والمهتمين، والانفتاح على منطق الاشتغال الجمعي (الجماعات العلمية) وتشارك التجارب العلمية والعملية، فضلا عن ضرورة المواكبة الاستيمولوجية والنقدية لكل ما ينشر أو يجمع، كل ذلك من أجل الرفع من جودة الممارسة العلمية في السياق العربي، وتحقيق المصالحة الموضوعية بين قضية التنظير والميدان، والكم

الهوامش

1. أنظر المؤلف المرجعي للأنثروبولوجي والمستشرق الفرنسي «فرانك ميرميه»: Franck Mermier et Charif Majdalani, (2016), ouvrage collectif, Regards sur l'édition dans le monde arabe, éditions Karthala, 306 p.

الصور

- أرشيف الثقافة الشعبية